افتتاحية

الفاجعة مرة أخرى
وكثير من الأمل

- كأيّ وحش هَرِم عجوز، كأي وحش مهزوم طردته العشيرة، يقبعُ تاريخُنا العربي في زاوية مهجورةً، خَاصة بعدَ الَّذي حصل في العراق ويحصُل الآن يوميا وباستمرار، يجتر همومه وأحزانه ويتذكّر "فتوحاته" (؟!) تاركاً لأمثال رامسفيلْد وشارون غابة العالم كي ينتصروا وينتصروا على كل الفلول المتبقية من المهزومين مرارا وتكرارا بلا قيد ولا شرط ولا احتساب، بمجانية في الغالب في لحظات استثنائية لا تشَبه أي لحظة أخرى.ً

إنه زمَن الفجيعة بامتياز،

زمن لا لون له رغمِ أنه زمن العولمة، يُقال لنا بمكر وبكل ارتجال ويُطلَبُ منا أن ندخله بالرغم منّا وإلاّ الحشرُ، زمنٌ يرادُ فيه أن نكون وحدنَا المخصّون، وحدنا العبيد والأقنان نشتغل في المزارع والضيعات بلا أجر وبدون مقابل سوى امتلاك بعض الفتات : هواتف نقالة، أقراص مضغوطة، شاشات الانترنيت في انتظار أن تسوء معاهدات التبادل الحرّ بكل «منافعها» !

ماذا عسانا نقول ونحن نعاين ونتابع ما يجري في العالم وفي العالم العربي بالخصوص ؟

هل تبقى لنا من نلوم وما نلوم ؟

أية حكمة نستحضر : حكمة زهير بن أبي سلمى أم حكمة الطيب المتنبّي ؟

لقد استهلكنا عقودا كثيرة نتسلل إلى الخطابات المختلفة : خطاب النهضة والتنوير، خطاب القومية والتحرير، خطاب التقدمية والتبشير بأزمنة التقدم والمعاصرة والحداثة. تسللنا وخلقنا انتصارات وهمية بقدر ما تسلّلنا وتهنا ثم ذهلنا ونحن نكتشف أننا وصلنا إلى حافّة الشرود الدائمة، تلك التي وقفنا عندهَا طويلاً وقفزنا في الفراغ لننقاد نحو الحتف، تجرنا كل السيول وتجرفنا التيارات الباردة، كأننا مجرد جثت متفسخة، جيف، ألقى بهَا الإعصار الضارب على ضفاف تاريخ البشرية الهادر، وكما كنا ضحية أخطائنا

في السابق ها نحن نعيد الكرة ونسقط في حمأة الصدأ، ينبت في الخناجر والأقلام والكتب وفي الإعلام بشتى أشكاله مما في ذلك «الاتجاه المعاكس»، اتجاه الذين تحولوا إلى كائنات خرافية تصدح بالنئ والمطبوخ ولا تقيم وزناً لمنطق العقل في مقاومة الفجيعة، خاصة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، تاريخ ذلك اليوم الذي مهد، بعد «نهاية التاريخ» و«صدام الحضارات»، لإشاعة خطاب العبث من أجل العبث بكل مسارات العالم الفعلية. إتلاف كل تاريخ آخر غير التاريخ الأمريكي الذي يأبى إلى أن يستأسد ويمارس وحده ألوان مانشو».

وفي «حالة» العراق المبْرحة، حالة العراق بالتحديد، بعد كل الحالات المعروفة أفقيا وعمودياً : من تُراه الذي يستحق الذكر والاستحضار ؟ جلجامش أم حمّورابي ؟

إنّه الرّوعُ وكلّ الذهول ولن نسقط في التباس البعض وهم يرفعون من حدّة «صقر قريش» في الوقت الذي شاهدنا وقوع «قائد» (؟!) عربي في قبضة درك العالم على طريقة الوانْتَدْ، وفي أعقابه يسير الإخوة الدالْتون من العرب وغير العرب في انتظار أن تنصب الكمائن لكل القادة ما دام أن الخرائط العربية قد استوت بساطات للريح، لكل الرياح والإعصارات والويلات والخرائب.

– بداهة : لم يكن التاريخ، أي تاريخ كان، ولن يكون مجرد أحداث تُضع من تلقاء ذاتها، لكننا، عندما «نقرأ» تاريخنا العربي نحس كأنه مجرّد ذكرى عبرَتْ وتركت لنا فضلات تذروها الرياح لفرط اليباس والقحولة والجفاف. ويزداد الطين بلّة إذ نتحول، في أتّون ما جرى، إلى «ضحية» جديدة من جديد، وكأن كل ما مضى من لحظات السقوط لم يكْف بعد ولن يكفي أبدا إذ تقوى الفجيعة وتمتد إلى حدّ مباغتتنا في عُقر دارنا هنا في المغرب وفي قلب العاصمة الاقتصادية، ليلة الجمعة 16 ماي 2003 ، ذلك اليوم الدّموي المنفلت من روزنامة التاريخ الوحشي الذي أمسى يفرضه علينا «فقهاءالظلام» و«سماسرة السراب» ويريدون لنا أن نقيم فيه باسم قيم منزوعة غصباً واغتصاباً من هنا وهناك ولا تختلف في شيء عن كل قيم الغدر والخديعة والاستبداد، من هولاكو حتى هتلر وشارون وكل الذين استباحوا دماء وأرواح النّاس.

● ليلة الجمعة 16 ماي كانت ليلة اغتيال لمثلنا الأصيلة الضاربة في عمق ثقافتنا المغربية بالأساس، الدرع الواقي لهويتنا وإنسانيتنا وتماسكنا. ليلة الجمعة كانت أيضاً ليلة هجوم كاسر مدبّر موقوت وموجّه إلى خطاب العقل والعقلانية والحداثة والتطور، وبقدر ما ذهبَ أنصَارُ العنف بعيداً في إيقاد فتيل الخيانة والجريمة بقدر ما انتفض المغرب والمغاربة لصدّ ذلك ولمواجهة المتسللين إلى رحابة ذاكرتنا وإلى نُبل أيامنا ونحن نشيّد المغرب الجديد، مغرب الديموقراطية والانتصار لثقافة التعدّد والتنوع والحوار والاختلاف من أجل أطفالنا وأبنائنا ونسائنا اللواتي أنصفتهن المدوّنة بعد لأي وفتحت الأبواب على مصاريعها للإنخراط في هذا المغرب الذي يعز علينا أن يخسر معركة التنمية لمجرد أن

جيوب المقاومة لا تريد أن تشع هذه الثقافة، في البيت والشارع والمدرسة والجامعة وفي كل مكان.

- «جيوب المقاومة» أصناف :

هناك الذين يسكنهم ڤيروس الإدارة والبيروقراطية والإغتناء المتوحش على حساب الفئات الشعبية وصغار الموظفين والفقراء ويصابون بالرجفة ما إن يلوح في الأفق أيّ إصلاح أو تغيير أومجرّد إعادة النظر في القوانين والتشريعات، كيفما كانت، المهمّ ألاّ تكون ضدهم وتحول دون بحبوحة عيشهم.

هناك الذين ينصّبون أنفسهم حماة للخطاب من أي نوع يزيد في تعميق الهوة السياسية والنقابية والثقافية والإبداعية، وما إن يهب أي نسيم للحداثة أو يقبل بصيص أمل في التحول تراهم يُعلنون ڤيتو المعارضة والإعتراض والتعرض من أجل الاحتفاظ بالمغرب كما كان على مدى عقود ظلّ فيها بقرة حلوباً وأرضاً مشاعاً للخصب والسلب والسرقات الموصوفة.

هناك الذين يبتكرون صيغ التخفّي ويرتدون، كالحرباء، كل عباءات الحلّ والعقد بالنّسبة إلى احتمالات الانتقال الديموقراطي المعقلن لكسب رهانات التصحيح والدفع بالمجتمع المغربي إلى الأمام، ولذلك يقبلون على محاصرة المدّ الذي تراهن من خلاله النّخبة المغربية على الممارسة والانخراط في صيرورة بناء المؤسسات ودولة الحق والقانون.

هناك وهناك،

أما نحن، في اتحاد كتاب المغرب، فإننا نختار الطريق الأنضج، طريق تأكيد كل مبادرة حرة نزيهة وازنة وحكيمة لتحقيق صحوة الشعب المغربي وهو يناضل، كما فعل دائماً، من أجل وطن تسوده قيم المواطنة والحرية والعدل والمساواة ضداً على أي نزعة شعبوية أو عدمية أو شوڤينية أو تطرفية تحكمها حوافز الامبالاة أو التشدّد أو المصادرة.

لقد علّمنا التاريخ وتعلّمنا من التاريخ، وعندما نقف في صف الديموقراطيين وأنصار الحداثة فإننا نتمّم ما صنعه وبدأه أساتذتنا في المغرب على مدى عقود وزرعوه فينا من قيم النزاهة والإيثار والتضحية والإعلاء من شأن خطاب العقل والعقلانية. وكما وقفنا ضد احتلال العراق وندّدنا بأحداث ماي الدامية، فإننا نعتز بصدور مدوّنة الأسرة ونثمن مشروع "زمن الكتاب" لما يعكسه الحدثان من رمزية رصينة في تصوّر مشروع الحداثة في المغرب في نوع من التكامل الوظيفي بين مكونين أساسيْن : المرأة والشباب، وبينهما يمتد أرخبيلٌ من احتمالات القبض على التاريخ المنفلت دوماً.

- رهان هنا، رهان هناك، وتزدهر المسافة بألف أمل رغم الفجيعة. تزدهر المساحة بألف زهرة لابدّ أن تتفتح رغم صقيع المرحلة ورغم الانهيارات التي تلاحقنا من أقصى وطنٍ في

العالم العربي، يدوسه الغزاة، إلى مشارف المحيط حيث لا نريد أن نكون «أيتاما في مأدبة اللئام»، لأننا نعتبر أنفسنا معنيين بالشأن العربي بقدر ما نحن معنيون بالشأن المغربي في كل التفاصيل والجزئيات الصغيرة وفي الملمات الكبيرة أيضا.

معنيون فكرياً وسياسياً وثقافياً وأخلاقياً وإبداعياً. معنيون ونعرف جيداً حدّة التناقضات التي تحبلِ بها اللحظة التاريخية الحالية، من بغداد حتى الرباط، مروراً بالرياض حيث تمتدّ يدُ الشر لتئدَ الرغبة، وبجنين أوبيت لحم وطولكرم حيث تنهار يومياً شريعة الآلهة لتحلّ مهلّها شَرَيعة الغاب، ولا يملك خطاب الأنظمة الرسمي سوى أن يتوارى خلف أبواب مُوصدة يدبّر وراءها مؤامرة العيّ البلاغي المميت.

إننا مع الأمل ومع الصحوة لدرأ الفجائع الراهنة والمقبلة، مع خطاب النقد والنقد الذاتي، مع المشروع الديموقراطي الحداثي العربي الشامل بدون وصاية من أحد، لأننا نعلم كيف نكون ديموقراطيين وحداثيين بأنفسنا، ولنا الثقة كل الثقة في مفكّرينا وباحثينا ومبدعينا في العالم العربي، في كل حقول المعرفة وفي كل مجالات الكتابة والإبداع، في الشعر والقصة والرواية وفي المسرح والسينما والنحت والتشكيل بقدر ما لنا الثقة كل الثقة في مكونات المجتمع المدني وهي تناضل من أجل هذا المشروع النبيل غير عائبة بالعوائق والمثبطات وتهديدات «فقهاء الظلام» والغزاة من كل صنف وهم ينبتون كالفطر ويقبلون من كل حدب وصوب للإلقاء بنا في عصور الظلمات.

– مع الأمل والصحوة ومع المشروع الديموقراطي الحداثي ضداً على الفجيعة التي تهددنا وتكرّس، من حولنا، طعم الهزيمة، وعندما يوصل أمثال إدوار سعيد وعبد الرحمان منيف وفدوى طوقان وكمال الشيخ ومحمد شكري أو محمد القاسمي ومحمد الطوبي، فإننا نستشعر مرارة الهزيمة المضاعفة، ذلك أن هؤلاء، وهم يرحلون، يتركون لنا وصيتهم لنشدّ عليها بالنواجد ونحمي الحمى،حمى الإبداع والفكر الأصيلين في مواجهة الترهّل والتطرف وجلد الذّات.

يرحلون ونبقى،

لكننا سنتذكرهم واحداً واحداً وقد قاوموا المرض والعجز والهشاشة، لكنهم رحلوا وخلفوا لنا رصيداً من النصوص والمواقف والتوجهات التي ستهدينا في متاهة ديدَالُوس نحو حبل الحقيقة السّري والسّرمدي «إعرف نفسك بنفسك»، أما العابرون في كلام عابر من صنف القائلين «جنت على قومها براقش» أو «الصيف ضيعت اللّبن» أو «ماحك جلدك مثل ظفرك» فلن يجدوا في طريقهم سوى مزيد من الفجيعة التي يعشقونها ويهيمون بها ليمرروا خطابات النكوص وتكريس مزيد من الفجيعة مثلما حاولوا في مؤتمر الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في الجزائر ولم يتمكّنوا من فرض كلّ شيىء، وتلك قصة أخرى.

بشير القمري

2004/2/7

حد الرحمية... حد الخلاء

قراءة في رواية الخباء(1) لميرال الطحاوي

بنعيسى بوحمالة

(1)

لربما سيكون من قبيل الكلام المعاد أن نبتعث، في هذا المقام، ما كان من أمر ذلك الجدل المزمن حول الكتابة النسائية العربية ومدى مشروعيتها وخصوصيتها، وبالتالي، مدى قيمتها المضافة في الوعي الإبداعي والثقافي الجمعي والحال أن الحسم في مثل هذه الأمور قد تم بالإيجاب، إجمالا، من لدن فرقاء الوسط النقدي العربي منذ عقود خلت، فيما عدا بعض التحليلات والمواقف المحصورة التي وإن عكست تحفظ أصحابها، حسام الخطيب وخالدة سعيد ويمنى العيد على سبيل المثال لا الحصر، واحترازهم على مصطلح الأدب النسائي فإنها تقر رغما من ذلك، إن بكيفية علنية أو مستضمرة، بانفراز المكتوب النسائي واختلافه، لغة وموضوعات وأخيلة، عن نظيره الرّجالي.

وإذن فالأمر يتصل بحقيقة إبداعية وثقافية ناجزة ومتحصلة تناوبت على تثبيتها، وتدريجها في آن معا، أجيال من الكاتبات العربيات بدءا من القرن التاسع عشر متحديات، هكذا، صنوفا من المحاصرة والإقصاء وعدم التسامح في ظل الإيديولوجيا الذكورية المتنفذة في الحياة العربية شبيه ما قائم في سائر المجتمعات الماقبل حداثية. وفي هذا المضمار ليس من المستغرب أن يفترى، مثلا، على أحلام

---

(1) دار شرقيات، القاهرة 1996.

مستغانمي بانتداب قلم ذكوري مستأجر لكتابة روايتيها المائزتين، "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، تماما كما ألصقت ذات التهمة، في وقت مبكر، بوردة اليازجي، وأن يقع ترهيب لبيبة هاشم والتضييق عليها عسى أن تتخلى، من الأصل، عن الكتابة بما هي حكر على جنس المذكر، أما ميّ زيادة فلم يكن مآلها بأفضل من مآل هؤلاء، بل العكس بحيث ستكون فاتورة اعتناقها للكتابة، كسبيل إلى الجدارة والحرية، جد قاسية يترجمها الزج بها في قعر الجنون تأديبا لعقلها المتطاول وروحها المشاكسة.

لكن ومع سفالة ما تعرضت الكاتبات المذكورات وغيرهن من تآمرات وتنغيصات لم يحدث أن أجهض المشروع الكتابي النسائي العربي أو غيّبت الأصوات النسوية، بالمرة، من المشهد الأدبي العربي أو صودر حقها المبدئي في تدبّر شأنها التعبيري وتحمل الثقافية والتاريخية والأخلاقية. وما دمنا بصدد الرواية حسبنا أن ننوه، حتى لا نعود كثيرا إلى الوراء، إلى رعيل غادة السمان وليلى بعلبكي وسحر خليفة وليلى العثمان وخناثة بنونة وسلوى بكر وفاطمة يوسف العلي وأحلام مستغانمي ودلال حاتم... الذي يستفيد، لا محالة، من الإرث الكتابي النسائي المنحدر من مطالع القرن العشرين ويمهد، في الآن عينه، سبلا مستجدة للرعيل الحالي، رعيل هدى بركات وميّ التلمساني ونورا أمين وسميحة خريس وميرال الطحاوي... الذي لا يني يجذر صدقية القلم السنائي العربي ويتغوّر، شيئا فشيئا، جليد القارة الأنثوية المنطمسة في لا وعي شامل يتمثلها نطاقا منذورا، فعليا ورمزيا، للإنجاب والتابعية والصمت والمسالمة اتفاقا، طبعا، مع منظومة القيم السائدة التي تكرس رجحان ميزان القوى لصالح الرجل وتفاقم استيهاماته في شمائل التعقل والرصانة والمسؤولية والاقتدار.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نخلص من هذا التوكيد، إن كان الأمر يحتاج إلى توكيد، على ما اعتبرناه حقيقة إبداعية وثقافية قيد التغلغل، وذلك ضدا على كل المثبطات، في التفكير النقدي العربي تغلغها في الوجدان القرائي العام وفي سوق الداول الثقافي، والتنصيص موازاة مع هذا، وإن بشكل مقتضب لكن بمنأى عن أيّما إطلاقية، في مرمى تعيين الهوية الاحتمالية، إن شئنا، للكتابة النسائية العربية قياسا إلى مثيلتها

الرّجالية، على بقاء " . . الرجل إجمالا أقرب إلى الواقع السياسي، حتى إن عملهم يمكن أن يؤرخ أحداث ذلك الواقع (. . .) أمّا النساء فلم يكن يتوقع أحد منهن شيئا البتة . فلقد كن حرّات في أن يحملن بأشياء ولو بعيدة (. . .) ونادرا ما تعتمد النساء رسائل سياسية معينة، فهن يكتبن عن العلاقات الإنسانية وعن اضطراب العواطف ولا يقحمن الحقائق الساسية الخام في الإبداع . . . "(2). بيد أن عنصر الحرية لا يعني، من جهة، انضواءهن إلى حساسية نسوانية مجانية من طينة تلك التي تسري في الآداب النسائية الغربية ونفض أيديهن بالكامل، كنتيجة، من أمهات القضايا وكبريات المعضلات في مجتمعاتهن وفي مقدمتها إشكالية الوضع الفعلي والاعتباري للمرأة في عالم عربي منشد، جوهريا، إلى المحافظة والتقليد رغم بهرجه الحداثي الزائف، ومن جهة ثانية صرف التفكير عما تحوجه كتابة نسائية عربية قديرة وفاعلة من أرصدة معرفية وخيالية سواء بسواء، بمعنى أن الحرية المتقصدة هنا لا تؤول إلى ما يمكن عدّه بذخا تعبيريا أو نزوة إنشائية بمقدار ما تفيد الالتزام بالتعرية عن ملابسات هذا الوضع ومناحي اعوجاجه وتعقيل - تخييل مضمراته وتداعياته، إنها، في كلمة واحدة، ولاء الكتابة للشريحة الأنثوية المغبونة في كنف واقع إمّا يصادر أحقيتها في العيش الحر، الخلاق، أو أنه يرفع، في أحسن الأحوال، بالتقسيط عنها أسباب هذا الغبن أو يرجئ، تأبيدا للسيادة الذكورية واستمساكا بامتيازاتها، تلبيتها إلى حين غير معلوم.

من هذا الضوء فإن أي مقترب موضوعي ومنتج لرواية "الخباء" يلزمه استحضار هذه الاعتبارات، بل وحتى في حالة الاقتصار على مكانية الرواية، التي هي مناط اشتغالنا النقدي في هذا المقام، لا محيد عن تمثله في ظل هذه الاعتبارات، أو ليس المكاتن الروائي، في المحصلة، سوى أحد المكونات البنائية التي تنهض، متكاثفة، بالعبء الدلالي والتخييلي والترميزي في فضاء الرواية. فالمشروع الروائي لميرال الطحاوي الذي تشكل هذه الرواية نواته الصلبة بينما يقوم عملها الروائي اللاحق، "الباذنجانة الزرقاء"(3) مقام إنماء لهذه النواة، وتنويع

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(2) مريم كوك : الكاتبات العربيات، ترجمة : أبو بكر باقادر، ضمن : تاريخ كمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، جماعة من المؤلفين، النادي الأدبي الثقافي، جدة 2002، ص 649.

عليها في نفس الوقت، يتبدى منحازا، عن الآخر، إلى قضية المرأة، ومن ثم فإن كانت الروائية قد صبت اهتمامها في هذا الأخير على ألوان الكبت والاستلاب والتهميش التي تعاني منها المرأة ففي باكورة مشروعها، أي "الخباء"، نجدنا غير بعيدين إن لم نكن في صلب هذا الهاجس الرؤيوي الذي ينتسج من خلال أداءات وأساليب وشخوص ومحكيات وإيهامات وإسقاطات متباينة في حين تشكل الصحراء، كمكان متخيل مدجج بعلاميته المفتوحة والمستشكلة دفعة واحدة، مهاد اعتماله ومواظفته. ولأن الروائية أخذت عملها هذا مأخذ جد، سيان من حيث التشديد على قوة المبنى أو من حيث الابتكار الحكائي والتشخيصي أضف إلى هذا تطويع اللغة السردية وتسخيرها دونما عنت يذكر، فإنه سوف يلقى ترحيبا فائقا من لدن النقاد والقراء العرب، بل وسيحظى بنقولات فورية إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

(2)

في الكلمة التقريظية المثبتة في ظهر الغلاف يرد ما يلي: "ربما تكون الصحراء مرادفا للرحيل الدائم والبحث الذي لا ينتهي، وصفحات الخباء ترتحل بنا لنستكشف أبعاد المكان المتعطش للمطر بقدر تعطشه للفرح ولعودة الراحلين.

الحكي هنا بقوة فعل الوشم، يحفر عميقا وجوها بدوية تعيش الموت وأشواق الحياة الغنية. نسيج علاقاتها تغزله الصحراء بأسرارها وحكاياتها وأساطيرها. وكما يرتهن وجود الخيمة بالأوتاد، فإن الحياة بالنسبة لشخصيات الرواية مرتهنة بالانتظار ودفع وطأة الزمن بالغناء والحلم الدائمين". والواقع أن القراءة المتأنية للرواية تفيدنا، هي الأخرى، بنفس هذا المناخ المفارق، الاصطراعي، الذي يجمع بين طرفين غير متكافئين: المكان الصحراوي في منتهى سطوته وتجبره والإنسان في منتهى ضؤولته وصغاره. وبما أن المعادلة هنا تجد معناها في إلغاء القوة للضعف ففي مكنتنا القول، بصيغة رديفة، إن مرتكز الرواية الموضوعاتي هو تنابذ قطبي الحياة والموت وتنافي ما يرشحان به، كل من جانبه، من دلالات وإملاءات وتداعيات.

---

(3) دار شرقيات، القاهرة 2000.

فالرواية وهي تكبّ على تفصيل قوامية متخيلة للعالم الصحراوي لتتمثله، في المبدأ، فضاء غرائبيا مدهشا تزكي ذلك التغطية السينوغرافية، الشاعرية والنبيهة، المعتمدة في تقريب كلياته: تراحبه، طزاجته، شفوفه الطافح وغموضه الفاتك، شريعته الحدّية المتراوحة بين الضراوة والحنوّ. . ومستدقاته: معيش الناس، تلقائية اللغات والأفعال والمسلكيات المضادة لتعقد الحياة الحضرية وتلغثمها، حيواناته وأشجاره وأعشبه وأشواكه. . . ومن هذه الزاوية تتلامح، أي الرواية، كما لو أنها خطاب تمجيدي للصحراء، احتفاء بجغرافيتها وضوئها وبهائها، وسعي ضمني إلى مصالحتها مع الوعي والوجدان الراهنين في وقت أخذت تعفي فيه على حضورها في التفكير والمتخيل إغواءات الحداثة الغربية(4) والحداثات المحيطية المعطوبة وتشوش على إبداعيتها التي لا تنضب، وهي المنحى الذي سلكته بعض روايات الروائي الليبي إبراهيم الكوني ومن قبله، مادام الأمر يتعلق بالصحراء المصرية، الشاعر الإيطالي الحداثي جويسيي أو نغاريتي الذي ارتفع بها إلى مرقى استعارة

---

(4) في هذا المضمار تحضرنا النبرة جد المتأسية التي لازمت كتابات المبدع القرغيزي جنكيز إيتماتوف، ولا حواراته، عن قريته شكر القابعة في سهوب قيرغيزستان البكر وامّحائها الوئيد من صفحة الوعي المجتمعي والثقافي والنتائج المدمرة لذلك، فهو يقول: " . . حالما أسمع كلمة "الوطن" يظهر في وعيي بصورة إرادية وطن طفولتي. يظهر هذا الوطن عفو الخاطر رأسا (. . .) ومع أن حياة المدينة تعطي المزيد من حيث التطور الذهني فإن أهاليها فقراء من بعض النواحي. إنهم يعرفون العالم المعقد، لكنهم مع ذلك لا يعرفونه بالكامل.

فالطبيعة والأعشاب والغابات والطيور والحيوانات تظل بعيدة عنهم في المرحلة التي يكون فيها الإنسان شديد التأثر بالعالم. وفيما بعد لا يندر أن ينمو الإنسان حاملا اللامبالاة إزاء الطبيعة (. . .).

إنني لا أتحدث هنا عن حماية الطبيعة، بل عن ضرورة تعلم استيعاب وفهم كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة والتمتع بها. مع أنه في زماننا أيضا عندما كنا نقتل الطيور كانوا يقولون لنا: "حرام". وقد انغرزت هذه الكلمة في الأذهان، ليس لأن ذلك حرام من وجهة نظر المتدينين، بل لأن قتل الطوير شيء لا أخلاقي.

وهكذا لدى كل إنسان عالم طفولة خاص به. وهو بالنسبة لي قرية شكر وضواحيها ونهر كوركوريو الذي نضب واختفى مع الأسف، وهذا يؤلمني جدا.

ذات مرت تجادلا مع رفيق، ولا أدري من المحق. أنا اعتقد أن الأنهار يجب أن تجري بصورة طبيعية في مجاريها الخاصة، بينما يعتقد رفيقي أن الأنهار، مثل البشر، يمكن أن توجه حسب الأومر. فأين هي الحدود الفاصلة؟".

– الرياح تطهّر الأرض، مقالات ومقابلات، ترجمة: خيري الضامن، دار التقدم، موسكو 1988، ص 81-82.

كونية لا حدود لسحرها وأبهتها ممّا يتواشج والحس الاستبطاني البديع الذي يتناول به روائيو وشعراء الشرق الأقصى عالم الطبيعة في نصوصهم.

أمّا عمقيا فهي توضبه مجالا خرافيا للتلاشي والتفتت والغياب، يتخطف الحيوات ويبدد المصائر ويدهم بالأسئلة والقلق والرهبة أكثر مما يبعث على الاطمئنان الأونطولوجي كيانيا وروحيا. وإذ تقول الأنا الأنثوية الساردة في معرض حكيها عن هذا العالم: "قلت لها إن أبي لا يصيد الأرانب ويحب الغزلان، والغزلان حوريات سكنّ الأرض، من أكل من لحمها ظل يشتهيه، ومن اشتهى لحمها طاردته اللعنة.. لعنة الصحراء، الصحراء غادرة ومليئة بالجنّيات" (ص 57) أو "..وكان ما حولنا صحراء حولتها الشمس إلى جمرة مصهورة.." (ص 72)، أو عندما تنوب مناب متلفظين آخرين في الرواية فتصرح: "قالوا الصحراء بحر.. من يعبّ من رمالها ؟!" (ص 81)، أو تحكي عنهم، أو عن غيرهم لا فرق، قائلة: "تلثموا بالعمائم وخبّأوا أفواههم وحطّ السكون، صفير الريح وحده هو الذي تكلم، وزامت الريح أكثر، ورمحت وطمست بالغبار عين الشمس التي تورمت قزحيتها." (ص 81)، وصولا إلى الحقيقة الموجعة، المأساوية ".. السيل له مجرى لكن غبار الصحاري لابد أن يخطف حبيبا.." (ص 110)، فإنما هي تبسط صورة الصحراء المتقصدة في لاوعي الرواية الشيء الذي يمنح هذه الأخيرة مذاق مرثاة أسيانة، بله مدمرة، للذوات التي عصفت بها الصحراء، حقيقة ومجازا، أو مرثاة، بالأولى، لهذه الأنا التي تلوح، طوال الرواية، منذورة لموت رمزي لهو أشرس وأعتى من الميتات المعهودة التي سطرت خييليا لباقي الذوات المتسدرجة إلى إوالية السرد الروائي. أو لم يكن محقا ذلك الشاعر الجاهلي الحكيم الذي لهج وقد أرقه هول الموت في عالم متاهي ملؤه الخواء واللامعنى "ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم".

وحتى يتوضح لنا هذا الموت الذي يمركزه بشكل أقوى محكي "فاطمة"، الشخصية المحورية في الرواية وضمير المتكلم المهيمن في نطاقها، وبالمناسبة، و"حتى نكون أكثر دقة لنقل إن كل الروايات في كامل الأزمنة يوحدها انكبابها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على لغز الأنا، ذلك أنه بمجرد ما نبتدع كينونة متخيلة، شخصية، إلاّ ونلفي أنفسنا بإزاء هذا السؤال : ما معنى الأنا ؟ كيف يمكننا ضبط ملامحها ؟ وذلك باعتباره واحدا من الأسئلة العميقة التي تنبني عليها الرواية بصفتها جنسا تعبيريا مخصوصا "(5) فما بالنا بروائية تستشعر ذاتها مساومة في أناها الأنثوية، أي في سندها الهوياتي المميز. قلنا كيما ينجلي هذا الموت يجمل بنا أن نذهب رأسا إلى نهاية الرواية وحيث ينتصب جماع من القرائن الإيهامية المبطنة لموت رمزي تنفضي إليه "فاطمة" مكرهة، موت لا تستحثه شهوة الفلاة لإزهاق مهج قاطنيها وكفى بل وتدفع إليه دفعا الإكراهات الأسرية والاختناقات القيمية الملازمة لنسق الحياة الصحراوية ونظامها نرى مفيدا الاستئناس ببعضها : " "يافاطم أين تشردين يا يبنيّتي" أسمعه وأنا أعكز على السلمات، أهبط، أهبط، أجلس والسماء فوقي طاقة ضيقة وصوت كائنات دقيقة تسرح في الشقوق وصفير طريشة عمياء يخرق أذني" فاطم البئر مسكون يا صغيرتي تعالي" لسردوب " . . " الآن أجئ لا أحد وصوت الرحى في أذني بفلقتيها المنقوش عليهما رسوم الفراعين، تحتك ويسيل منها الدم، دم أمي، دم "زهوة"، دم "سقيمة" المتيبّس في الشمس" (ص 127)/ "هل صرت عجوزا يا فاطم. . . "تري بيان" . انتهى كل شيء، لو أكل الدود لسانك هل سيعرف أنك تجيدين الرطن به. فقط لو أعرف من أين يجيئ الدود، أنبش في التراب، أحفر بكلتا يديّ ولا أراه إلاّ في قاع البئر المتعفن يسرح فوق جثتي" (ص 127)/ " "يا صغيرة أبيك ما يحزنك يا فاطم. . . ؟!" لا لن يفهم شيئا، أنا فاطم المشؤومة أكرهك، لو عرفت كيف أكرهك لكرهتك ولفصدت كل الدم الفاسد في قلبي ولسكنت بيت "آن" إلى الأبد، أسير وعقاب رأسي يطاردني، ألقي بعكازي وأزحف، أزحف وصوتها يتعقبني "قومي يافاطم. . . قومي من التراب يا فطّوم، قفي يا حبيبة سردوب" (ص 127-128)/ "لا. لن أقف حتى لو زفّ بنات "دوابة" حولي وسخرن مني، حتى لو جاءت هذه "السماوات" التي يحبها لتسدني لن أقوم. فقط سأحبو في صحراء ساخنة تكوي ساقي التي أجزرها. "زهوة" أين أنت. . أرفع الغطاء وأنبش الرمل، أدفن الخرق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

Milan Kundera : L'art du roman, essai, Paris, Ed. Gallimard, 1986, p. 35 (5)

المبللة بالدم. أتطلع في الفضاء، لا شيء إلا الخلاء والسكون وهنهنة حزينة تطلقها الريح التي تدير جذعها في الرمال" (ص 128).

فمن قرينة الهبوط أو الانهواء إلى المنطقة السفلى من العالم عبر البئر الوقوفة على أرواح خفية إلى فائض الدم المراق من أجساد أنثوية كان لها تماس حميم مع فاطمة، إلى الحفر في التراب والتحول إلى جثة هامدة ينهشها الدود وفي أقل حال إلى كينونة معيقة لا قدرة لها على الوقوف، لها فقط أن تحبو في صحراء قاتلة وخلاء وسكون دالان يطبقان على المكان واللحظة الروائيين يستقيم المخرج المتاح لذات أنثوية مقذوف بها، كما أبطال الميثولوجيا والروايات الوجودية، إلى عري العالم أو، بالحري، إلى فضائحيته في حين تذوب نداءات "سردوب"، الرحم المستهامة، وتوسلاتها في دوي هذا الارتطام مستنهضة، ليس إلا، في ذاكرة هذه الذات زمن طفولتها، حيويتها، طلاقتها، يوم كانت أسيرة إيمانها الأبله بممكن الحياة حتى خارج قشرة الحضن الأمومي البديل الذي هيأته لها "سردوب"، واستقامة هذا المخرج تعني، من بين ما تعينه، انفراج عقدة محكي فاطمة، الذي هو المحكي البؤري أو المركزي في رحاب الرواية، ذلك أنه إن "لم يقدّم لنا حلّ، فإننا لا نحصل على انطباع بأننا أمام مبنى حكائي" (6).

(3)

أيّما شكل تعبيري رمزي إلا وهو بمثابة نظام دال، وبطبيعة الحال فإن "كل نظام دال لابد من أن يعرف من الطريقة التي ينتج بها الدلالة، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستخدمها لكي ينتج "المعنى" وأن يحدد أيضا نوعية "المعنى" المنتج" (7). وعليه فإن كنا قد اعتبرنا جدل الحياة والموت أسّ الالية

---

(6) فيكتور شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1982، ص 126.

(7) إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، جماعة من المؤلفين، الجزء الثاني، إشراف، سيزا قاسم ونصر حامد أو زيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 21.

الدلالية القائمة في الرواية فما من شك أن الإبانة، إجرائيا، عن المنحى الذي سلكته الرواية في بلورة معناها لمن شأنها تيسير إحاطتنا بهذه الآلية والتقاط ذبذبتها البنائية والنصية والتخييلية.

في هذا المنحى نشير، بادئ ذي بدء، إلى أن الرواية تتمظهر أنزع إلى القصر والانضغاط منها إلى الاستطالة والتمدد بحيث تشتغرق مساحتها النصية مائة وسبع وثلاثين صفحة، من القطع الصغير، تتوزعها اثنا عشرة لوحة سردية تتفاوت حجومها النصية بين التقلصة التي تضارع هيئتها هيئة قصة قصيرة والمستفيضة نسبيا بما يخول لها هيئة فصل روائي متوازن ومتماسك. ومع استقلالها، أي اللوحات، بعناوين فارزة مصوغة باللهجة الدارجة تتنوع بين أمثال شعبية سائرة وتعابير حكمية مسكوكة ونتف شعرية زجلية... فإنها تبقى متواشجة حكائيا وتشتغل، متعاضدة، لفائدة البرنامج السردي الذي تنهض به الرواية في كليتها.

على أن أحادية برنامجها السردي، هذا البرنامج الذي يؤممه محكي "فاطمة"، الملمع إليه قبل حين، أو يكاد لم يمنع شخصيات أخرى في الرواية من حيازة محكياتها المخصوصة لكن بحسبانها دعامات حكائية، ليس أكثر، للمحكي الأصلي، التوليدي، أو روافد تغذيه وترفع من منسوب صبيبه. لذا فإن كان محكي فاطمة يسلك في مجراه السردي وجهة اطرادية ملموسة ينتقل معها من محض البذرة الحكائية الأولية، في مفتتح الرواية، إلى كتلة حكائية متضخمة تناقد ضمنها فاطمة إلى الاصطدام الفاجع بجملة من الكوابح الأخلاقية والبيئية التي تحول دون ملاقاتها لآدميتها المتطلبة فإن المحكيات الداعمة أو الرافدة لتتمفصل عبر نقاط بنائية ونصية وتخييلية متفرقة في هذا المجرى متخذة صبغة تضمّنية تشويقية على الغرار من الدمى الروسية المحشوة في بعضها البعض والتي ما إن تنزع رأس الأولى حتى تطل عليك الثانية وهكذا دواليك، مع تناوب رواة - شخوص على سردها كلما تنازلت الأنا الأنثوية الساردة عن هذا الدور.

كذا فإلى الجوار من محكي "فاطمة" نلفي محكيات موازية هي: محكي "الملك" الذي لا ينجب سوى البنات والذي تتناوب على سرده كل من شخصية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

" سردوب " وشخصية " أبو شريك " ومفاده تعذر تملّك عنصر الذكورة المرغوب فيه لاستمرار الملك وخلوده، بالنسبة للمحكي، ومغالبة فضاء قاس كالصحراء لن تطاوله إلا الرجولة، ومحكي " مريم العذراء ووليدها يسوع " إحالة، دائما، على عنصر الذكورة وإلحاحا عليه في نفس الآن، ومحكي مسلم وسقيمة وزهوة الذي تتناوب على سرده، هو الآخر الأنا الأنثوية الساردة وشخصية " أبو شريك " ورمزيته المتصلة بدحر الصحراء للرجال الأشداء والنسوة المسالمات سواء بسواء، ومحكي " أبو شريك " ، دليل قوافل الحجيج في الصحراء، الذي تتولاه الأنا الأنثوية الساردة أيضا فتخبرنا عن زوجته التريكة الثخينة " ظاظا " كما تنقل إلينا رغبته في وأد بنته درءا للعار في مجتمع منغلق كالمجتمع الصحراوي، ومحكي " القسيس " رمز الطهرانية والاكتمال والقنوت في واقع معيب ومثلوم، ثم محكي " آن " أو المدام، مثلما تنعتها الأنا الأنثوية الساردة حين الحكي عنها، والذي يكثف نوعا من إبراقة حداثية في الأفق البدوي المنسد توقظ في دخيلة فاطمة الحاجة إلى المعرفة والتعلم أو، بالأدق، الحاجة إلى استكشاف حقيقتها الأنثوية والتحكم في مصيرها الوجودي.

ونحن نذكر هذه المحكيات أو ردناها متعينة بأسماء شخوصها، ولأن هذه الشخوص جزء فقط من مدونة الشخوص المستحضرة في رحاب الرواية علينا أن نعرج على باقي الشخوص. وفي هذا المساق تجدر بنا الإشارة إلى التمايز القائم بين شخوص الرواية على صعيد العاملية والحافزية، ومن هنا فإن جموع الفلاحين والعبيد والغفر والزوار والغجر والحجاج يدخلون في دائرة المواظفين السرديين العرضيين، الملتبسي القسمات والفاتري الأدوار والتلفظات، في المقابل تدخل شخرص أخرى محددة بالإسم أو بالوظيفة، أو بهما معا، مثل " سردوب " الخادمة، و " موحة " الراعية، و " ساسا " و " خيرة " الطفلتين، والعبد الصغير، و " دوّابة " زوجة الأب الثانية، و " سماوات " ابنتهما، ثم " راحات " زوجة الأب الثالثة وذات البشرة السوداء. و، صعدا، " فوز " و " صافية " و " ريحانة " أخوات " فاطمة " ، ولنلاحظ إشارية الإسم الأنثوي الأول، المنتواة من طرف الروائية ما في ذلك ريب، إلى الفوز والغلبة، والثاني

إلى الصفاء والنقاء، والثالث إلى الجمال وطيب الرائحة استعاضة عما يحسه الأب المسمي من خصاص بعد أن استلب منه الموت ثلاثة ذكور في دائرة المواظفين السرديين الأساسيين الذين يحملون على عاتقهم نصيبا دالا من عبء المحكي الروائي الشامل.

غير أن مدونة الشخوص لا تقف عند هذا الحد وبموالاتنا المسح، صعدا دائما، سوف لن نتأخر عن مواجهة ثلاث شخصيات مركزية تنهض بأدوار ضاربة في الرواية، بل وحتى بمعزل عن هذا الامتياز لا نرانا مختلفين في أنه "لا يمكن فهم الوظائف والشخصيات منفصلة عن بعضها البعض لأنها في علاقة متبادلة دوما بحيث يتحكم أحدها في الآخر"(8)، هذه الشخصيات هي "الأب"، هكذا إطلاقا ومتروعا من أيّما تسمية تقصدا من الروائية، فيما نرجح، لمعنى الأبوة قبل أي شيء آخر، أبوة من الطراز الأوديبي تمسي معها "فاطمة" صدى لأنتيغون المنجذبة إلى أسطورة الأب القوي، المرتحل أبدا، لكن الهش والودود أيضا في أويقات يصفو فيها مزاجه الصحراوي الصعب، و"الأم"، التي ينطبق عليها هي الأخرى نفس هذا الملحظ. ثم "الجدة" التي يقع استحضارها، في الغالب الأعم، من خلال موحيات سياقية مسعفة وفي أحيان أخرى نادرة توسطا باسمها الدال "حاكمة" ولنا أن نخمن مقام الجدة في التراتبية الأسرية والسلالية والرمزية في المجتمع الصحراوي ونتقرى، زيادة على هذا، ما ترشح به تسميتها المبيتة من سلطة وتنفذ واستبداد حتى ندرك حجم الفراغ الذي خلفه موتها في غضون تأديتها لمناسك الحج.

ولأن البيت لا يعدو كونه، على شاكلة ما سنرى بعد قليل، خلاء مصغرا يحتويه خلاء مكبر تجسده الصحراء المترامية الأرجاء ولا يتوانى عن مفاقمة إحساس فاطمة بوطأة الوحشة والحزن، وبالتالي، بمفارقة الموت داخل الحياة يحق لنا أن نؤوّل أولا : العلاقة التعنيفية الرابطة بين الأب والأم والتي تغدو هذه الأخيرة في مضمارها موضع إسقاط لإخفاق الرجل الفعلي والرمزي في استملاك الصحراء وقطف نعمها المستعصية وتصبح، بصيغة أخرى، ولادتها

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

---

(8) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة : حياة جاسم محمد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص 152.

لذكور يتلقفهم الموت من الفور امتدادا لعقر البيداء وإحجامها عن إثمار الخيرات، دليل هذا ما تنقله " فاطمة عن " ساسا " في أثناء حكيها : " قالت لي " ساسا " : إنه يخنقها، رأته يخنقها قبل ذلك، كان يكفي جسده فوقها وتمتد يداه إلى عنقها تحل ضفيرتها النحيلة ويسحب وجهها أكثر وترتجف، وتنطلق تلك التنهدات التي سمتعها وقد يجدون في الصباح إذا دختل لها بالإبريق " صافية " الخطوط الداكنة حول رقبتها، زرقاء مثل جفينها المتورمين دائما بالعروق الدقيقة المعتمة، وقد يشاهدون على ثوبها أو في فراشها بقعة دم متيبسة، في البداية لم أكن أصدق " ساسا " مهما أكدت لي، لم أفهم أبدا لماذا يخنقها وهي وادعة وحزينة ولا تكف عن البكاء . . " (ص 45-46). وثانيا : شبه استقالة الأم، بسبب من مرضها وسلبيتها، أو غيابها الرمزي من بيت لا تغادر بتاتا إحدى غرفه إذ تسائلها " فاطمة " يائسة "هل أنت ناعسة يا أمي ؟! " لا تجيب، أرى عيونها المتقرحة تحدق فيّ " لماذا تبكين ؟ " يتحول بكاؤها إلى نشيج فأنزل مثلما صعدت وأغلق الباب ورائي " (ص 27). وثالثا : ارتحال الأب المداوم عن البيت تاركا لـ" فاطمة " أن تدمن السؤال الدال " متى يجيء من سفرته ؟! " (ص 35)، ومخلفا من ورائه، ضمنيا، فراغا كان يمكن أن يسده أبناؤه الذكور الذين غيبهم الموت وليس البنات المحبولات، في ذهن الجدة ولسانها، على الضعف والنقص والانعهار والإثم. وإذا كانت " فاطمة " قد ألفت منها قاموسها القذفي الناري، كأن تخاطبها مثلا بالقول : " فاطم . . فاطم، أين ذهبت خلفة السوء، يا نارك يا عارك يا بني من خلفة الرزايا . . " (ص 48)، فهي لا تتورع عن أي تلقي في بال العائد المكدود بعد غيبته المعتادة كل ما يوجب احتقارهن والزراية بهن :

/ " نضجت السنابل، والفلاحون أنجاس يسرقون كحل عينيك. وخلفه السوء التي ابتليتني بها جاءتها الأكفان وأنت هارب في الفجاج " (ص 40).

/ " – أقبرهن قبل أن يقبرن سيرتك وفضائلك.

– " صافية " ؟!

– و" فوز " . . الولد وأبوه.

– وهل أجبت سائلهم ؟!

- وهل يرد ؟! . . قيدها بقيد حديد وارميها في بيت سعيد، والله بيت فيه كل هذه الرزايا بيت مشؤوم، طير الطيرة الغبرة حتى يخلف الله عليك بالولد يا وليدي " (ص 40).

/ " بيت بلا رجل، واحة بلا بئر، أرض خراب . . " (ص 85).

قلنا يحق لنا أن نؤول علامية تعنيف "الأب" لـ "الأم" وغياب كليهما، فعليا فيما يخص الأول رمزيا بالنسبة للثانية، عن البيت بما يخدم دلالة متانة حبل السرة الواصل بينهما وبين فضائه أو ارتخائه بالدرجة الأولى وبما يكفل لنا، في درجة ثانية، اختبار بؤرية حالة الخلاء من عدمها، أي مأهولية البيت أو وحشته، وذلك مساوقة لما وطنت "فاطمة" نفسها عليه وهي تتمثله، أي البيت، خلاء جاثما يستحث حاجتها، وقد ضاق عنها حجر - رحم "سردوب"، إلى فضاء أكثر امتلاء وإيناسا.

على مستوى آخر، ومثلما أية نشاطية حكائية مستوفاة من حيث اشتراطها المعياري النوعي وملبية لاقتضاءاته المقولاتية الصرفة ستشكل أداتا السرد والوصف مركز الثقل في استيلاد المحكيات وتنظيمها، في اختلاق الشخوص وتحفيزها، في بلورة المواقف والتوضّعات والمجريات والانفعالات والمشخّصات، في اقتناص المفارقات وتقويلا، في هندسة الأفضية وتأثيثها، في ابتناء الشاهد وتلوينها . . وبدلا من مقايسة حدود مواظفة الأداتين، على الصعيد الأشمل، في الرواية وتمحيص حاصل هذه المواظفة أهو بفعل الوصف أم بفضل السرد نميل إلى التوكيد، من وجهة نظرية عامة، على (أن كل الاختلافات التي تباعد بين الوصف والسرد إنما هي اختلافات ذات مساس بالمضمون، وليس لها وجود سيميولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة : فالسرد يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها باعتبارها مجرد إجراءات، وفي نفس الإطار فهو يشدّد على المظهر الزمني والدرامي للحكي. أمّا الوصف فهو على العكس من ذلك نظرا إلى أنه يركز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تواقتها، ويضع نصب عينيه الإجراءات ذاتها كما لو أنها مشاهد (. . .) وإذن ففي إمكان هذين النمطين من

الخطاب التمظهر كتعبير عن موقفين متناقضين من العالم والوجود، أحدهما أكثر حركة بينما الثاني أكثر تأملا "(9) .

على أيّ، وسيان ترجحت في النص التوليفات السردية أو كانت الغلبة للمنسقيات الوصفية ضمن إبدالاتها المختلفة، نسجل اقتدار الرواية على استقطاب أو في ما يمكن من المعارف والمرئيات والخبرات التي وإن لاحت للقراءة، في الوهلة الأولى، بمثابة تزيّدات لا تفيد صميمها الحكائي فهي تتصادى، بهذه الكيفية أو تلك، مع موضوعها ولغتها، أضف إلى ذلك أن "المسرودات، مهما كانت متبّلة بالتعميمات، توفر دوما للفكر معلومات وغذاء أكثر مما ضهمت هي "(10) ، وعين الملاحظة تصدق، ربما أكثر، على الاقتراضات التناصية المدغمة في بنية الرواية ونصيتها، إذ التناص ليس تعكزا كسولا على لغات ونصوص وثقافات ومتخيلات بقدر ما هو مستلزم كتابي حيوي في أيّ نوع تعبيري، وفي هذا الصدد نسطر بأنه إن كانت الروائية قد استرفدت، على سبيل المثال، في أثناء كتابتها لرواية "الباذنجانة الزرقاء"، بالأساس، النص الباذج والمدوخ، "طوق الحمامة"، للفيلسوف القرطبي ابن حزم فهي ستعمد، في رواية "الخباء"، إلى تنويع مصادر استرجاعاتها وتكثيرها، بحيث تحضر إلى جانب الخطاب القرآني الأمثال الشعبية السائرة والتعابير الحكميّة المسكوكة والتقف الشعرية الزجلية والمردّدات الشعبية العجائبية والأغاني والأهازيج . . . والنتيجة هي تناضد سجلاّت لغوية مختلفة في نصية الرواية إن كانت تنشطر كتابيا وإيصاتيا بين ما هو فصيح حد العتاقة، ناهينا عن وافر صفائه وانثياله، وبالتالي، إمتاعه ولهجوي أمين في تصريف المعجم الدارج والمناورة بخواصه، هذا دون إغفال لجوء الروائية في بعض الأحيان إلى استزراع جمل فرنسية وإنجليزية بحذافيرية إيصاتية لافتة لا يخفى ما يمكن وراءها من مقصدية تهجينية، تعنيفية في العمق،

---

(9) جيرار جنيت : حدود السرد، ترجمة : بنعيسى بوحمالة، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات مترجمة، إنجاز : عبد الحميد عقار، حسن بحراوي، أحمد بوحسن، الحسين سبحان، فؤاد صفا، رشيد بنحدو، سعيد بنكراد، أحمد سويرتي، بشير قمري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دار المعارف الجديدة، الرباط 1992، ص 77.

(10) والاس مارتن، مرجع مذكور، ص 248.

فإنها تراكب، توازيا مع هذا، بين الإخبار والإفادة والإيهام والتغريب والتعجيب. . (دمج رمزية الرقم سعبة، المحيل على "فاطمة" وأخواتها الثلاث وإخوتها الثلاثة الذكور الذين ماتوا، ضمن المدار الديني والأسطوري والسحري الترميزي الأوسع وإخضاعها المتوالي لإبدالات قرائنية وسياقية (النخلات السبع، ، سبعة وجوه، سبع بنات، سبعة أقمار، سبع ليال، سبعة أرواح، سبع عيون، وصولا إلى عنونة إحدى لوحات الرواية بـ"يأسين وموح وسبع جروح أنا منهن خيف على الروح" . .) لا تكف عن إنتاج معجم تعجيبي يخفر هذه الرمزية ويرخي مفاعيلها في مسام الرواية، أو ما كان من مرويات عن الجنّ أو انمساخ "زهوة" إلى غزالة و "العجوز" إلى أرنبة برية وما استتبعه ذلك من طرز لغوية فانطا ستيكية تتجاوب وهذا المقتضى).

ما من حكاية حكاية إلا وتستلزم ناجزية مكانية تنهض بأجرأة التلفظات السردية بوصفها أفعالا – انفعالات موصولة بشخوص ومنحها أو في قدر من الملموسية. وإذا كانت "لغتنا بأسرها ذات نسيج فضائي "(11) فما من مفر للغة الأدبية، على إيهاميتها، من الإبانة عن كفايتها التفضوية وقابليتها لصوغ الأمكنة والعمرانات وذلك بما يحقق انطلاء صدقيتها على القراءة، وفي هذا المضمار يمكن القول بأن "بنية فضاء النص تصبح نموذجا لبنية العالم "(12)، على أن "الفضاء، على نحو ما يستوعبه الخيال، لا يمكث نفس الفضاء اللامبالي الموضوع تحت إمرة مقاسات المهندس وتفكيره، بل يمسي معاشا داخل أحياز الخيار وليس ضمن إيجابه "(13) المفترض، وبصيغة أخرى يتعلق الأمر بـ"فضاء" تتلبسه دلالة ثانية"، يكون محل استعراض وليس مناط تعيين، يتكلم هو بدلا من تكليمه بالنيابة، وسرعان ما يخوخه المجاز على نحو ما يسلم اللاشعور القياد عبر حلم أو زلة لسان "(14).

---

(11) Gérard Genette : Figures I, Paris, Coll. Points, Ed. Seuil, 1966, p. 107

(12) Iouri Lotman : La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, sous la direction D'Henri Meschonnic, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 310.

(13) Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Paris, Ed. P.U.F, 1981, p. 17

(14) G. Genette, op-cit, p. 103

وعند تأملنا في المقصدية المكانية التي استحكمت في بنية الرواية يتبدى لنا مقومان فضائيان مركزيان يؤسسان مجالية الأحداث ويتنفذان في سريانها وحركيتها هما البيت والصحراء ممّا تفتر معه مواظفة جماع من الفضاءات الذرية الملاصقة وتتضاءل دلالتها إن لم نقل يخمل سننها التخييلي .

ففي بيت تغيب عنه الأب ، بينما الأم متروية في إحدى الغرف وغير معنية ، لسقمها ، بما يمور في جنباته ، غياب الأبناء الذكور الأبدي منه ، ومن الحياة أصلا ، والبنات بسبب الزواج ، بيت متروك في عهدة جدة قاسية لا ترحم تحولت إلى كابوس في خاطر "فاطمة" الطفلة التي تكثف ، في هذا المجتزأ السردي ، مدى ارتعابها منها قائلة : "قلبي يمتلئ بالمخاوف من أسنانها الذهبية الشرسة التي تلاحقني في المنامات فأركض وأركض ثم أسقط في بئر بلا قرار وأظل أشعر بالهبوط وجسدي يهوي بحدة في البئر" (ص 19) ، بيت على هذا المنوال إن هو إلا خلاء مصغر أو ميكروسكوبي يبعث على الضيق والملل والقنوط والاختناق أو ، بالأولى ، الاحتضار : "والدم يسيل ويرشرش أسفل ذقنها ، وأنا مربوطة في ساق الفراش الخشبي ، أتلوى من الضيق ، وأنبح كجرو "موحة" الذي كان يتلحس أقداما . . . " (ص 26) / " . . وأبي يطلق تنهّداته ويرحل بمقلتيه بعيدا ، أبعد من الوهدة والربوة والأرض البائرة . . . و"ريحانة" عادت لتطريز الأثواب في صمت والبيت موحش و"آن" لا تسأل عليّ حتى حين عرفت بموتها لم تجئ ، وشعري أصبح أكثر استطالة ، كل يوم ينمو وينمو وتستطيل الضفائر وسط صراخي ، و"صافية" تمشطه والليل طويل والشجرة لا تكشف إلا الفضاء والأرض الخربة . . " (ص 78) / " . . وضاق البيت أكثر" (ص 88) / " . . لا أطيق البيت يا أمه "سردوب" . تمسّد شعري بكفيها وتكفكف دمعها . . " (ص 89) ، ويرسخ في ذهن الطفلة المتبرمة ، الضجرة ، فكرة الهرب والانعتاق : "عاودتني فكرة الهرب ، وكانت ثلاث نوافذ صيفية ضخمة مفتوحة ، كل واحدة تكاد تصل السقف ، أبواب ضخمة ، لكنها مرشوقة بالأعمدة الحديدية المتداخلة فلا يعبر فيها إلا البعوض الذي يطن بشراهة ، ولا تخرج منها إلاّ الأنفاس المتوترة" (ص 12) ، بل ومن حدة هذا الإحساس وضغطه نجدها لا تتورع عن

إسقاطه، مرة، على صقرة" . . تلك المرة تركوا له "صقرة" قالوا سقطت في "ملفافهم"، عجوز دقوا لها أمام البيت وتدا وظلت في طرف الخيط تتلوى (. . .) لكني لم أرها جارحة، كانت فرخة برية عجوزا مكبلة ومغلولة وعمياء . . اقتربت أكثر، كنت فقط أريد أن أجذب خيط جفنيها لأرى مقلتها، لكن "زهوة" أمسكت يدي، قالت : ؛لو رأت السماء ستجنّ . . دعيها" . وكان "مسلّم" سارحا وهي تنظر إليه" (ص 21)، ومرة أخرى على كلب" . . ألقم فتيت الخبز والكلب "عساف" يروح ويجيء، يروح ويجيء، يقف أمامي فأرمي له كسرة، يروح ويجيء ثم ينبش بساقيه تحت عقب الباب بشراسة "هل أنت أيضا تود الخروج يا عساف ؟! هل تريد أن تركض في الحقول وتقطف الحشائش مثل "ساسا" أو تركض في الوهدة مثل "موحة" ؟! ينبش ويعود إليّ، يهز ذيله فأمسّد بكفي على رأسه وألقمه كل الخبز" (ص 27).

لكن على احتدام وتأجّج ما يرين على نفسية الطفلة من رغبة مكينة في النجاة من خلائها - معتقلها هذا تنهض قرينة الباب، دوريا، حاجزا رمزيا بينها وبين ما تتشوف إليه من حرية وانطلاق : "في الجهة الأخرى يقف باب البيت الضخم الذي يسع قافلة جمال كاملة، لا يستطيع فرد - مهما كانت قوته - زحزحته بمفرده، يشد أحد "الخدم" المغلاق ويجذبه آخر من الخلف ويشد ثالث الحبل . . " (ص 22) / "أجلس في مقدمة البيت، أسند ظهري للسلمة الطينية، في مواجهتي الباب الكبير الضخم عال، عال . . " (ص 27). وإذ "يستثير الباب فينا وجهتين وهميتين اثنتين بسبب من رمزيته المزدوجة" (15)، أي إحالته على الاستتار والجوانية قدر إحالته على الانفضاح والبرانية فهو يعمق، في المقام الروائي قيد التوصيف، فكرة الحدّ الذي "يشطر كلية فضاء النص إلى فضائين اثنين (. . .) والذي من خواصه الأساسية انتفاء الولوجية. فالطريقة التي يشطر بها الحدّ النص تعتبر واحدة من سماته الجوهرية بل ويراد منها الإيحاء بانقسام يباعد فيما بين "أهل القربى" والغرباء، بين الأحياء والموتى، بين الفقراء والأغنياء" (16).

---

(15) G. Bachelard, op-cit, p. 201

(16) L. Lotman, op-cit, p. 321

حيال هذه الحاجزية ليس هناك من ملاذ للطفلة سوى الإيغال في طفولتها والانتماء إلى براءتها وتلقائيتها البليغتين عبر اللعب والشغب والشيطنة والفضول الاستكناه الحصيف للأوضاع والمواقف مع تطلّب حجر - رحم "سردوب" إمعانا في تماهيها الدال هذا مع عالم ما قبل سقوط الرأس، مع حيويته وسحره : " . . لا أريد أن أكبر يا أمه "سردوب" . . لا أريد أن أكبر " (ص 15) / "تسحبت من الباب الموارب، ربما أستطيع فتح مزلاجه، لكن الفكرة أقلقتني، كان أضخم من أن أتصور فتحه. تسحبت، وعدت، لكن في طريق عودتي تعثرت بجسد "سردوب" المسجي على السجادة في الرواق الكبير، "ساسا" منكمشة في أحضانها، واختبأ جسداهما تحت الطاولة الضخمة التي يعلوها موقد الضوء الخافت. جذبت "ساسا" برفق وأبعدتها قليلا، ثم دسست جسدي في حضن "سردوب". تحسست ذراعها ووضعت رأسي عليه، كانت أنفاسها دافئة رتيبة، وكفها يمسّد خصلات شعري، وعيونها مازالت مغمضة، لكنها طبطبت بكفها على ظهري فبدأ النعاس يهبط" (ص 12) / " . . والليل حين يسقط لا أجد إلاّ حجر "سردوب"، تضع رأسي وتحكي . . " (ص 21) / "ومن بعيد كانت الشمس تقترب من قمم الجبال الخفيضة فتعكس الكثبان الرملية أشعتها المبهرة، كنت قد وجدت أخيرا شيئا أفعله، أنزل من أعطاف الشجرة إلى حجر "سردوب" المطوية، أضع رأسي قليلا لأغفو، أشعر بأني أسقط في بئر بلا قرار وأظل أهوي وأهوي" (ص 23).

غير أن هذا الاستيهام الدال لم يكن له أن يمتص أزمة الطفلة طوال ما استمرت قائمة مراسيم وأدها الرمزي البطيء التي يتضافر عليها خلاء البيت، الذي هو أولى باحتضانها كرحم مكانية تشعرها بالامتلاء والأمان وقبل هذا وذاك بالحياة، ومزاج الجدة العكر ولسانها السليط. لذلك سوف لن يكون لها مناص، وكيف لا وأطوار نشوئها الجسدي والعقلي تتوالى، موالية معها تقعدّ سؤالها الوجودي، من مبارحة حجر "سردوب" ليس تأففا من دفئه الوارف أو عزوفا عن حنوه الأمومي وإنما انفلاتا، في الجوهر، من بين فكّي كماشة فراغ مميت يخيم على البيت ولا أمل في مغالبته : "تفك "سردوب" خيوط شعري الملقى على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حجرها، ورأسي يدور ويدور باحثا عن مخرج" (ص 14) / "أتسحب تلك المرة لا لأندس في أحضان "سردوب" بل لأخرج، والباب المغلق في وجهي والصوامع في الجانب الآخر، والخواء والسكون يحيطان بالمكان كله" (ص 32). خيار الخروج هذا لن تستنكف الرواية، من جهتها، عن إدراجه وتفعيله مقتادة "فاطمة"، ومعها محكيها، إلى الصحراء، بما هي المقوم الفضائي المركزي الثاني في نصيتها، أو صوب الجهة الأخرى، غير المرغوب فيها مثلما هو انتواء الرواية، من الحدّ أو الباب، وحيث يتاح لها، بعد لأي، أن ترى ما وراء البيت وحجر "سردوب" كليهما: ". . في النهار أجد الباب على وسعه، أزحف بمواجهته، الآن أرى كل شيء بوضوح. ." (ص 34).

ولأن سيرورة "فاطمة" الوجودية، مرسوم لها، في الرواية، أن تمتد من البيت إلى الصحراء فها هي تخرج من مدار الخلاء المصغر إلى مدار الخلاء المكبر أو الماكر وسكوبي، وها هي ترى، ملء نظرها، الخلاء القحّ، المتعاظم، اللانهائي، الأشرس، وتجنح بأزمتها الكيانية والروحية إلى التخوم القصوى مادام الخلاء الأوسع الذي انزجت فيه يشكل المضارع الرمزي لخواء تاريخي ومجتمعي وثقافي وقيمي تحرسه عقلية عامة، موطدة الأركان والاعتناقات والمصالح، وليس مجرد أسرة مقفل عليها في بيت ضيق: ". . الصوامع طينية ومخرمة، والأرض فراغ. ." (ص 22) / ". . والصغيرات يدفعن القطيع ويهمهمن بالمغاني التي تألفها الصحراء والقطعان، وتحفظها "ساسا" من صداقتها لتلك الغجرية الحمراء التي تسرح في الفيافي. . تبتعد "موحة"، تصبح نقطة بعيدة، وأنا أقفز من شجرة إلى شجرة. ." (ص 25) / "والأحواش الواسعة بمرابطها وشجرة مستكة وحيدة تظل فسحة البيت والباقي خلاء موحش منضود به خيمات متباعدة، كل خيمة تعطي ظهرها للبيت وتواجه خلاء أكثر وحشة. ." (ص 68) / ". . تلفّت حولي، كان الخواء وكان الظلام ولم يكن "لزهوة" من أثر" (ص 73) / ". . أخوض غبار الليلة الداكنة وأمضي أقفز من شجرة إلى أخرى وأراقب الخواء. ." (ص 82) / "أعاود الهرب من شجرة إلى أخرى، يحاصرين الخواء. ." (ص 84) / ". . أشرد ببصري في الخلاء، أشعر

بالخوف. . " (ص 126) / " . . الحياة موحشة وكئيبة وأنا غراب يحجل في خلاء محض " (ص 125).

أما وقد أفلحت في الخروج واستودعها خلاء البيت خلاء الصحراء لا يتبقى في وسع الرواية غير إسعافها بتمام اليقين من عوص أزمتها واستنفار كيانها لتحمل تبعات الطور الأفدح في هذه الأزمة. من المحقق أن الخلاء المصغر لا يمادي الخلاء المكبر ولا يبلغ مبلغه بيد أنه لا يفرق عنه، عميقا، من حيث المحمول والدلالة، لذا فما على "فاطمة"، والحالة هذه، سوى اصطناع خروجها الآخر، البديل، من شرنقة الأسرة والمجتمع، بمعنى البيت والحياة العامة، خروجها الرمزي الذي في مكنته تنجيتها من مختلف القوى والتهيؤات والمسبقات التي تتربص بها، لا في رقعة البيت المتضايقة أو في قارة الحياة العامة الوسيعة، من أجل الإجهاز عليها، وليس خروجا كيفما اتفق ما إن توقْع الذات الأنثوية خطوتها الأولى خلف الباب حتى ينتصب قدامها ما لا يحصى من الأبواب المحكمة الإقفال، من معدن البوابات المنيعة التي تحفل بها الأفضية الميثولوجية، خروجا يعيد، ليس إلاّ، إنتاج خروج الملايين من الذوات الأنثوية الهائمة على وجهها في مناكب الأرض العربية اليباب والمنخدعة بثمار راهنها الحداثي المعطوب.

هذا الضرب من الخروج هو ما تعبر عنه جملة من الوسائط التخييلية التي تتخذها الأنا الأنثوية الساردة متخذ مفاتيح تعاند بها وضعية انحجاز مركبة، ومنها الحزن كنوع من الخصومة مع الفرح العام المسطح والمتبلد: " . . وأشعر رغم كل مظاهر الفرحة بالوحشة والحزن العميق. . " (ص 117)، والحلم باعتباره تنفيسا عن الباطن، مترسب الأوامر والإرغامات والإحباطات، وأيضا نشدانا للكينونة الحقة والمتحررة: "والصابر ينول الخير، وامبارح منامي قاللي. . " (ص 79)، والجنون كالتفاف على معقولية عمياء ووقار مفتعل وكاستكشاف لفسحة صميمة تتراوح فيها الكينونة عن رقابة الأنا الجمعية: "قلت البنت مخاوية الجنيات ولا تصدقونني. . من عاشرها لابد أن تصيبه الرزايا. . ممسوسة يا خلق من يقر بها هالك" (ص 96)، والحكي بحسبانه إيصاتا

وحضورا وفعلا، كدمغة في هباء العالم وصممه: "يتسمون مأخوذين بفصاحتي، وتواصل تشجيعي، حكّاءة.. حكّاءة.. ها يا فاطم.. قولي" (ص 107)، أو ليست المرأة الصامتة هي المرأة الجميلة في نظر الرجل العربي كما تقول الباحثة السوسيولوجية المغربية فاطمة المرنيسي؟! ثم المعرفة كوعي وقلق وامتلاء بل واقتدار على صوغ الأسئلة. واقتحام منطقة المجهول والمنسيّ والغيّب والمصادر: "..أحدث العيون المعلقة في صدري وأواصل التعلّم.." (ص 104).

إن الروائية وهي تصدّر روايتها بإهداء هذا نصّه: "إلى جسدي.. وتد خيمة مصلوبة في العراء" كانت ترهص، من حيث تدري أو لا تدري، باللب من أزمتها – أزمة قناعها الأنثوي في مهب الحكي. فالجسد الأنثوي كطبغرافيا وبلاغة وتاريخ هو مستقر منظومة السلط القامعة والرادعة، هو مبتدأ سؤال الاستحقاق والاختلاف والتكافؤ، وإذ تتيح الروائية لقناعها لحظات عري يصبح معها الجسد محط اكتشاف واندهاش وتمثل ودراية يعن لها، والرواية تشارف على نهايتها، أن تبطل كماله وتلجم فائريته توسلا بقرينة العرج: "..و"زهوة" تجري، تجري والصفير يتعالى "اهربي يا "زهوة"" كي لا يقطعوا ساقك مثل فاطم العرجاء، اختبئي.. لا شيء يخبئك في صحراء مكشوفة.." (ص 104). فهل بمقدور جسد معيق أن يستأثر بحقيقته الخام، فأحرى بنعماء الإمارة التي يا ما أغدقها عليها أبوها فاستطابتها واهمة: "..ثم أخيرا كان تعليمي لأصبح لائقة بلقب أميرة.." (ص 55)، في جغرافيا وتاريخ مذكرين حدّ التخمة، لذلك حتى ومجاز الرّحمية يطغى على مجاز الخلاء في أحد منعرجات الرواية: "..بعد دقائق سيرتفع الخباء واسعا مفتوحا يسد الخلاء المواجه.." (ص 37) تثبت القراءة متسائلة عن فحوى رحميّة يهيئها الخباء لجسد أزمعت الروائية على تلغيمه بالانشلال والنقص، بمعنى على تعطيله؟!

الكتابة النسائية في خصائص الزمان والمكان وسواه

سميرة المانع

آبتعدنا كثيرا عن الروائية البريطانية جين اوستن، التي عاشت قبل مائتي سنة تقريبا، حيث كانت تسرع، لإخفاء أوراقها تحت منضدة المطبخ، أثناء دخول زائر ما، لتعاود تقشير البطاطس. إلا أن هذا لم يمنع كاهنا معاصرا لها يُدعى لويس، من التذمر حول لجوء المرأة إلى الكتابة قائلا متبرما: "لدي مقت ورثاء وازدراء لكل النساء المخربشات، إن إبرة الخياطة لا القلم هي الآلة التي يجب أن يتعاملن معها، وهي الوحيدة التي هن قادرات على استعمالها." ليس صعبا علينا الآن معرفة من بقي من الاثنين خالدا. مَن بقي في الأرض نافعاً ومَن ذهب جُفاءً.

على غراره، عندما شعر أبو الثناء الآلوسي ببغداد في نهاية القرن التاسع عشر، برَغبة المرأة في الكتابة انبرى، مؤكداً في إحدى من مخطوطاته المعنونة (الإصابة في منع النساء من الكتابة) وهي موجودة، كما يُذكر، في مديرية الأوقاف العامة ببغداد، محذرا من النساء وتعلّم الكتابة بما يلي: "فأما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضرَّ منه لهن، فإنهن لما كنّ مجبولات على الغدر، كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد. وأما الكتابة، فأول ما تقدر المرأة على تأليف كلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد أو رقعة إلى عمر وبيتاً من الشعر إلى عزب وشيئاً آخر إلى رجل آخر، فمَثل النساء والكتب والكتابة كمَثل شرير سفيه تُهدي إليه سيفا أو سكير تعطيه

زجاجة خمر ، فاللبيب من الرجال من ترك زوجتَه في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وانفع " .

اتفق الرجال في الماضي ، على ما يبدو ، وهم قلما يتفقون ، على الرغبة في حرمان المرأة من الكتابة . بالرغم من ذلك ، شقت المرأة بصبر ودأب ، وبدرجات متفاوتة ، في كل أنحاء العالم ، وكأنها جذر نبات حي مثمر ، لتتحرر من قيودها تدريجيا ، ومن الضغوط والحواجز التي خلقها البشر فيما بينهم ، أولئك الذين انهمكوا طيلة العصور المدونة في التأريخ ، على قتل أولادها وهم لا ريب أولادُهم ، من أجل كلمات أو بضعة كيلومترات من الأرض أو من أجل أشياء أخرى وجدت لتزيد من نزاعاتهم واختلافاتهم .

القرن العشرون هو قرن المرأة عن جدارة ، متزامناً مع دخول العلم الحديث لبيوت بعض النسوة للتخفيف عن أعبائهن المنزلية التي نادراً ما تُنساها ذاكرتُهن . تبارات بعضهن في طرح أفكارهن وتصوراتهن عن طريق الكتابة ، مندهشات ، أحيانا ، من الكيفية التي وجدن بها هذا العالم المضطرب ، اللاعابيء ، الذي يقاسي فيه الإنسان من ظلم أخيه الإنسان ، والأخير مجنون مغرم بالحروب بسبب السابحة بمياهما العذبة ليصبح ربيعها صامتاً للأبد . أن نظرة المرأة الشمولية للكون لا تخفى بالنسبة لهذه العالمة ، المؤسسة الأولى لحركة الحفاظ على البيئة الطبيعية من التلوث بالعالم أجمع ، هداها تفكيرها العميق إلى ما ينفع الناس جميعاً دون مصلحة شخصية لها . فاسرع أصحاب رؤوس الأموال والمستثمرين في الشركات الكبرى لإسكاتها محاولين منعَ نشر كتابها سنة 1963 خائفين من الفضيحة المدوية . لقد دعتْ ، آنذاك ، إلى طريقة جديدة في التفكير ، ليس في عدم استخدام المبيدات الكيمياوية العشوائي فقط ، ولكن إلى علم وفلسفة جديدين للبشر ، مؤكدةً : " أن إضافة المبيدات الكيمياوية للمياه في أية بقعة من العالم ستلوث المياه في المناطق الأخرى حتماً ، ومن يدعي العكس هراء في هراء " .

على أية حال ، لحسن لحظ لم يستطع الكاهن لويس ولا الآلوسي من منع المرأة من الكتابة في القرن العشرين ، وإلا لما سمعنا إلا قليلا عما يجري في بعض الأوطان . فلا نقرأ ، مثلاً ، رواية الكاتبة العراقية الجريئة سلام خياط : (ممنوع الدخول ، ممنوع الخروج) ، الصادرة في الثمانينات من القرن الماضي ، وصفت

بحياد ما يجري في وطنها، معالجة موضوعا يتمثل في عنوان الرواية، فلا يتطرقون إليه من كثرة إنهماكهم في التستر والتخفي عليه وغض النظر. ولو كان الآلوسي وامثالُه أحياء، أيضا، لما ظهرت أمثال الشاعرتين نازك الملائكة وفدوى طوقان، وبالتأكيد لن يتسلم أحدٌ من الرجال رسالة غرامية!

وكما كان القرن العشرون الفترة التي استطاعت فيها المرأة تحقيق احترام وجودها الفكري، فلا يجرؤ أحد، الآن، على الآستخفاف بعقلها إلا في المجتمعات المتخلفة الجاهلة التي لا زالت متشبثة بقرونها الوسطى، كانت نهاياته، أي في التسعينات منه على وجه التقريب، فترة الإكثار من استدراجها مرة أخرى ليكون جسدُها أداة تسلية، مهملة الجانب العقلي فيها. إنه قَرن الاستهلاك والأسواق المغرية، عصر الفضائيات الهوائية المرئية الداخلة على البيوت كالإدمان. لم تبعد القارئ عن المطالعة فقط، بل أخذت والهتْ الكاتب معه. لم يعد الأخير منزويا في صومعته. كما يقال، يتأمل العالم بمفرده مع من يرغب من زواره، كُلاً من وجهة نظره واجتهاده. صارت الساحة مفتوحة لجميع الآراء، من النادر التخلص من تأثير الأضواء والضوضاء وهو/ هي في حالة مقاطعة دائمة من قبل وسائل الإعلام، تُقتحم العزلة في غرف الجلوس والنوم بالبيانات والقرارات العشوائية والأخبار المريعة المفزعة.

عدو الكتابةاليوم، بشكل خاص، متربص بالكاتبة العربية، لاسيما عندما تتسطح بعض برامج الفضائيات الأدبية، حيث يديرها أناس لا علاقة لهم بموضوع الكتابة الفنية، فيلتجئون إلى تقييم الفن بالعلاقات الشخصية العامة أو لجمال المرأة وملابسها، العادة التي لم يتخلص منها الجنس البشري بعدُ، هنا تفوت اللعبة على بعضهن ويستولي هلع حب الظهور والشهرة، الصراعات على أنواعها، ولا سيما الدينيةُ والعقائدية، المتوجه لدور البغاء واشباهها، الساعي لتدمير البيئة الطبيعية، المتكالب على السلطة والمال. استعملت المرأة، كماالرجل من قبل، شتى أنواع الكتابة عندما تعلمتها، فمن الشعر إلى القصص والروايات ومن السير الذاتية إلى البحوث في المواضيع المحرمة والخطرة. صار العنصر النسائي، في أحيان كثيرة، يشدّ أزرَ الرجال المنصفين الحكماء، المنادين بضرورة التآلف بين البشر والمحبين للعالم أجمع. وبينما روايات جين اوستن، التي

امتعت أجيالا واغنت الصور المرئية والمسموعة إلى الوقت الحالي ، لم تتطرق إلى حروب نابليون الدائرة رحاها باوربا زمانَها ، لكنها استطاعت البحث عن السلوك الممكن المعقول للإنسان ، ساعية في الوقت نفسه كي تجعله يحس بالجمال والقبح ، بأسلوب ذي خلطة كوميدية درامية ماهرة ، رغم أنها تحكي عن بيئة بيتية ضيقة ، وعلاقات عاطفية بين الجنسين/ وعلى منوالها ، بعدئذ ، استطاعت الكاتبتان اميلي برونتي البريطانية وكوليت الفرنسية هزّ أعمدة المنازل المنخورة بالبلاد الأوربية على الرغم من اللامبالاة في أدبهما . فالأخيرة ، كما يقول بعض النقاد ، استعملت البيت كقلب في انبساطه ، وانقباضه ، تحاول دقاته إرواء العالم .

تظهر شكوى بعض النسوة ، في أحيان أخرى ، بأسلوب خفي ، إذا حرمن من أوطانهن وأهلهن ، لتفرض الغربة والوحدة عليهن بسبب النزاعات اللادخل لهن بها ، كما حصل في القرن العشرين ، أنهن يصفن قسوة الحياة العصرية في العالم بكل تشذرها واقتلاعاتها وملصقاتها ، جاعلات الفن وسيلة شاملة لتوضيح مناطق العشور والأحاسيس عند الإنسان عموما وليس لتصوير أشياء شخصية خاصة ، العبد عن أوطانهن عدسة يرينه فيها بصورة أشمل وأكثر وضوحا . هذا الشمول في الرؤية استطاعت فيه ، على سبيل المثال ، عفاف كنفاني ، اللبنانية الأصل المتزوجة من فلسطيني ، وهي في الثمانين من العمر الآن ، تسكن في كاليفورنيا ، أن ترى وطنها والعالم حوله عن طريق سيرة حياتها . تلك الحياة الباذخة بالتضحية والإقدام ، بالإرادة الحرة وروح الأمل فعلا ! لا عجب إذا كان عنوان الكتاب (نادية : أسيرة الأمل) . لم تكتب هذه المرأة بأنانية لإثبات وجودها فقط ، وإنما لإثبات وجود الآخرين أيضا . أدركت بثاقب غريزتها الأنثوية ، أن مصير البشرية واحد ، وهي كإنسانة نموذج مؤلم للصراعات التي ذكرتها . ولدت ، كما ذكرتْ في الكتاب ، بعد سنة واحدة من صدور وعد (بلفور) سنة 1917 ، حيث أدت مغبة الإساءة في تطبيقه حتى هذه اللحظة ، ليحصد الظلم أجيالا من شعبها وعموم أبناء المنطقة العربية .

بدورها ، تدلنا راشيل كاوسون Rachel Carson ، في كتابها : (ربيع صامت) ، عما حلّ ببقعة واعدة خضراءَ بوسط وطنها في الولايات المتحدة

الأميركية، لقد استُغلتْ تلك البقعة لدرجة الإنهاك، بعد أن سلطت عليها أنواع الأسمدة الكيمياوية ومبيدات مكافحة الآفات الزراعية المستعملة بلا تحفظ. صمتت تلك البقعة وأمثالُها في موسم الربيع وحُرمت من أغاريد طيورها المقيمة والمهاجرة وأسماكها لتمتد رغبتُهن إلى مجرد إظهار صورهن على الشاشة أو في المجالات وأغلفة الكتب الملونة، مكتفيات بالقارئ العابر على الواجهات الزجاجية من أجل النجاح السريع.

في عالم اليوم المملوء باللغط والصياح، بالقلق والعنف وضيق الصدر، لا ندري ماذا يدفع المرأة والرجل على الخوض في لحظة فضاء الكتابة والتزاماتها. حين يُمسك القلم - قبل الحاسوب - ليبدأ بتسطير أفكاره/ أفكارها. أيظل التعاطف الشديد والرغبة في المشاركة الروحية بشكل خافت وهادئ سببا وجيها للكتابة؟ لَم لا يكتفي البعض بالسكوت بعد أن يسمع ما يشبه هذا البيت لشاعرنا المتنبي حين يقول:

فليت هوى الأحبة كان عدلاً فحمّل كلَّ قلبٍ ما أطاقا

فيُظهر انفعالَه باللاعدالة في بيت شاعري رومانتيكي حسب؟!

الاحتمال أن يكون الساعي/ الساعية، لفهم هذا النص وأمثاله، المتأثر به، المتعاطف معه، على الرغم من صغر السن أو عدم الوقوع في تجربَة الحب بعدُ، الأقدر على الاحتجاج والاستغراب والدهشة، في المستقبل، عما يجري له أو لغيره من أمور لا يقبل السكوتَ عنها. هؤلاء الحالمون/ الحالمات يُسمون بالمشاغبين/ الشاغبات، في نظر المتنفعين الأنانيين اللاّعابئين من بؤس البشرية وآلامها.

يظلون المعذبين/ بسبب الدجل والقسوة والظلم، الساعين إلى عالم أكثر نقاءً وعدلا. لا يستطيعون أن يصمتوا صمتا تاما، ولو حاولوا تكميمَهم. يظل هؤلاء غرباء عن هذا الكون، على الرغم من شعورهم بالحاجة للمشاركة في معاناة الإنسان والحيوان والنبات والجماد.

تقديم لما يشبه التقديم

ليلى الشافعي

من الصعب أن يتحدث المبدع عن نفسه خاصة إذا كان مقلا في إبداعاته مثلي . . . بل وتبلغ به درجة انعدام الثقة في النفس مستوى التشكيك في مدى استحقاقه لصفة مبدع .

أذكر أن بدايات علاقتي بالكتابة ارتبطت لدي ، بصورة غامضة ، وأنا بعد في سن يافعة جدا بحب العدل والجمال ومقت الظلم والقبح واللامساواة . مفاهيم قد تبدو ساذجة لكنها نبيلة .

وأذكر أنني وأنا طفلة كنت أكثر جرأة وشجاعة من أخي ، وكنت أخرج للدفاع عنه كلما طارده رفاقه الصغار أو سبلوا منه شيئا . وأذكر أن أخي جاء في يوم باكيا شاكيا من شاب كان يعتبر من أشرس شباب الحي فخرجت لا ألوي على شيء بعد أن بلغ مني الغضب مبلغا وأخذت أكيل لذلك الشاب من الضربات ما جعلني أندهش قبل الآخرين من قوتي المعنوية والجسدية .

أعترف أنني اندفع دائما في علاقتي بالأشياء ، وكنت منذ طفولتي المبكرة أحس أنني مختلفة جدا عن الآخرين وأنني غريبة داخل محيطي ولا أحد يفهمني ، ولم أفهم لماذا ولا أدعي اليوم أن بإمكاني الإجابة عن مصدر هذا الإحساس . أقفز على التفاصيل لأحدثكم عن يفاعتي .

أذكر أنني منذ طفولتي كنت أفضل معاشرة الذكور وكانت والدتي تحذرني من ذلك مدعية أن الرجال لا يؤتمن جانبهم وكنت أعتقد أن والدتي تبالغ إلى أن

اكتشفت أن الرجال فعلا لا يؤتمن جانبهم - وقد أبالغ إذا قلت أن سبب توقفي عن الكتابة منذ سنوات كان رجلا كنت قد محضته من الحب ما أوقعني في الذهول. سأقفز على التفاصيل فهي كثيرة وليس مجالها الآن.

أستطيع أن ألخص تجربتي الحياتية والإبداعية في قطبين متعارضين كل التعارض : السجن والحرية. ومنذ بداية الثمانينات حتى نهايتها كان للسجن في تجربتي الحياتية بعد واقعي ملموس. فقد كان زوجي معتقلا سياسيا وكنت بنضالاتي المتعددة داخل مختلف الجمعيات الحقوقية والنسائية وعائلات المعتقلين أثير حفيظة الأمن الذي كان يتحرش بي دائما. كان زوجي في السجن وكنت أنا داخل الحرية أكتب عن السجن. كنت لا أستطيع الكتابة خارج المعاناة وعندما غادر زوجي السجن دخلته أنا. . . رمزيا على الأقل. هل أقول أن ذلك كان بمخض إرادتي ؟ سأقفز مرة أخرى على التفاصيل وأختار أن أقرأ عليكم آخر نص كنت قد كتبته منذ سنوات يلخص إحباطاتي كنسائية في علاقتها بالأمومة في بعديها الفيزيولوجي والرمزي.

لقد كنت أتصور أن هذا النص لم يطلع عليه أحد خاصة أن الكتاب الذي جمعه لم يوزع بشكل كبير ولم يقع بقراءة نقدية له سوى الصديق الناقد الأخ عبد الفتاح الحجمري إلى أن أخبرتني منذ يومين الصديقة القصاصة لطيفة لبصير أنها درسته هذه السنة لطلبتها واكتشفت أنها تحفظ بعض مقاطعه.

لوكنت أعرف ذلك من قبل لأخترت. . . نفس النص !!

استقيظت ذات صباح على ما يشبه الدهشة. شيء كالسديم يلفها فتغيم الحدود المؤطرة للأشياء وتفتح العين على قارة جديدة لم تتوقع أن تكون على ذلك القدر من الغموض والغواية.

قال الطبيب إن يدا خضراء تسللت عند الهزيع لتحرث جسدها فعرشت البذرة وغار جذعها في لزوجة الجدار المدمى. أذهلتها المفاجأة. تحسست قطعة اللحم المكورة أسفل بطنها، خرجت انفعالاتها على شكل صرخة مكلومة تلقفها الطبيب بابتسامة مشجعة.

هي لا تذكر متى داهمتها تلك الرغبة الفجائية في الأمومة. لا تتصور أن الأمر ارتبط بحدث عارض. فقد أحبت رجالا كثيرين عبروا كالمراكب المهاجرة، غير أنها تعلقت برجل بعينه. حسبته مختلفا فمحضته من العشق ما أوقعها في الذهول. وتذكر على وجه التحديد أن الرغبة ترعرعت بين الحنايا يوم كان المساء حزينا وكان وجه حبيبها ملبدا بغيوم المسافات. شيء كالشده أصاب تلك القطعة الطرية من جسدها. انتفضت. تقلصت منها الأعضاء، وبدت لها كزهرة بللها الرذاذ فتفتحت وبسطت وريقاتها الندية. رأته يرتعش بين ذراعيها كطفل ممسوس. أحبته هكذا. كم أحبته هكذا. وعندما غادرت رأت الأرض تفتح مسامها لجداول المياه فكبرت الرغبة لتصبح بحجم حب أوقعها في الذهول.

حدث ذلك منذ زمن بعيد جدا كأنه لا ينتسب لذاكرتها. هي لا تريد أن تذكر شيئا. تريد فقط أن تضع رأسها على صدر دافئ وتنسى. ففي الأمر حكاية قد لا يقدر جسدها الضئيل على تحمل قسوتها الجارحة.

تلقفتها الأزقة بلامبالاة. كانت الشوارع في ذلك الصباح الخريفي خالية إلا

لم يولد بعد. تنظر إلى الفضاء الواسع فتبدو السحابات العابرة محملة بالوعد وتنتظر. كل يوم يقربها من ذلك الوعد الغريب في هلاميته والمخيف في غموضه. تذهب وتأتي ثم تذهب وتأتي. تحمل كينونتها برفق خشية أن تقع منها فتنكسر. تقطع المسافات ذهابا وإيابا كحمار اعتاد الدوران حول بئر مهجورة أو كحيوان صغير يؤمن بالحياة ويأمل وينتظر.

أدركت في لحظة خاطفة أنها ستعيش الحدث بمفردها. ستأوي وحيدة إلى فراشها الصامت وستعمل جاهدة على ترتيب أفكارها الهادرة كأمواج المحيط.

وفجأة رأت فيما يرى النائم طيفا يتسلل من ثقب الباب ليودعها حزمة أوراق وريشة. استوت في جلستها وهمت بكتابة شيء عن رغبتها في الأمومة. كانت تعلم أن الذاكرة لا تشتغل إلا بالكلمات، لكنها كانت تشك في أن تكون الكلمات قد وجدت من أجلها هي بالذات، لذلك قررت أن تستجمع شجاعتها وأن تكتب بجسدها لغة جديدة عصية على الاحتواء سأجعل صوتي مسنودا بصداه الخاص، سأكتب بلغة الاختلاف وسأحرف الكوجيطو ليصبح على النحو التالي "أنا أكتب إذن فلغتي موجودة" هذا ما أسرت به لنفسها في غبش ذلك الليل، مطمئنة إلى أطفال الحب يولدون بملامح متفردة.

فردت أوراقها، خطت على إحدى الصفحات جملتها الأولى: "استيقظت ذات صباح على ما يشبه الدهشة..." استوت الجمل اللاحقة بصعوبة بالغة. أدركت أنها تعيش لحظة مخاض عسير. تحسست جسدها، لم تعد النطفة مجرد قطعة لحم مكورة أسفل بطنها. خمنت أن طفلها سيجيء قبل الأوان، لكن شيئا يشبه الأوهام الضرورية للحياة كان يحثها على المكابرة. تعلم أنها ستلد في الألم كما فعلت كل النساء من قبلها وكما سيفعلن من بعدها، غير أنها ترغب في وضع جنين لا ينتمي لغيرها. تريده أن يستمد هويته منها وأن يكون مضمخا برائحة ذلك السائل الذي يجري في عروقها. استولى عليها شعور غامض بأن شيئاً ما يحاك في الخفاء. تجمدت أصابعها أمام جملة بدت لها نافرة كالأيل المذعور. أعادت قراءة ما كتبته بوجل ظاهر. لحظتها أدركت أنها لم تكتب سوى حواشي النص واكتشفت أن صوتها كان مسنودا بصدى أصوات أخرى تكاد تتبين مصدرها.

كـان النص عـاديا إلى درجـة الابتـذال ، كـأنهـا قرأته عـشـرات المرات قـبل أن تكتبه ، وكـان ذلك الكابوس يشبه إشراقة الصوفي في لحظة صفاء بعد سقـوط الأحـجبة . وهي تذكـر أنهـا عندما استيقظت كـان العالم من حـولها صامتا وكـان النص بعيدا كأنه لا ينتمي لذاكرتها .

المرأة والكتابة : ذاكرة المكان

فاطمة يوسف العلي

بعض الأسئلة لا يستطيع الذهن استبعادها ، حين يفكر في موضوع محدد . فلماذا " المكان " ؟ ولماذا " الآن " ؟ مع أنه كان موجودا دائما ، بل إن " الزمان " ، وهو العنصر الشاغل المستحوذ على الاهتمام الفلسفي لا يتحقق إلا بالمكان ، أو بكلمة أخرى : إن المكان هو قياس الزمان ! ! من قديم جدا ، منذ فجر الحضارة " والزمان " مسيطر على فكر الإنسان ، إنني أنظر إلى هذا على أنه أمر طبيعي أو متوقع ، لأنه مرتبط بمبدأ الميلاد والموت ، وهو مبدأ لا يستطيع الفرد منه فكاكا ، حتى مع القول باستمرار ، أو خلود النوع الإنساني . مع إدراك الإنسان أنه " مؤقت " .

في الحياة بدأت مراقبة الزمن ، وترتيب حركته ، ووضع العلامات التي تجعل فهمه ممكنا ، لقد حملت عليه المشاعر الإنسانية المتصلة بالقدرة أو العجز ، فالشباب جميل ، ويقرن إلى الربيع ، والشيخوخة مؤلمة وتقرن إلى الخريف ، وفي الآداب القديمة (الإغريقية مثلا) وضعوا حدا زمانيا للشكل الفني ، على الرغم من أن المعنى المكاني موجود فيه ، فحين قالوا إن العمل الإبداعي (في المسرحية على سبيل المثال) لابد له من بداية ، ووسط ، ونهاية . فإن هذه العناصر ذات علاقة بالمكان ، هي فكرة مكانية في الأصل ، ومع هذا كان التطبيق يتجه نحو الزمان ، لأن " الحدث " - أو الحكاية ، يجب أن يجري في زمن ، والزمن بطبيعته متحرك ، لا يعرف التوقف ، ومن هنا يأتي مفهوم البداية والوسط والنهاية ، ولم يهتم ناقد أو فيلسوف بالمكان ، إلا من حيث هو عنصر تابع للزمان ، وكذلك في

عصور متأخرة أخذ الاهتمام بالزمان موقعه تحت الضوء، أو في "البؤرة" - كما يقال - فهو عند الرومانسيين صانع الألم، وشافي الجراح بالنسيان، وعند الواقعيين هو العنصر المؤثر الدال على حتمية التغير، الاجتماعي بنوع خاص، فالحراك الاجتماعي (الذي اهتممت به اهتماما خاصا) هو حركة أو محاولة إعادة توزيع للأقدار الاجتماعية التي تسعى إلى تغيير مواقع مكانية لتناسب حركة الزمن.

فالزمن يغير، والمكان يتغير !! - وقد عاش الفن القصصي - بصفة خاصة - وتطور في ضوء مفاهيم زمانية، حتى مع التسليم بأن المكان عنصر أساسي في القصة، فهذا غير القول بأن الزمان هو القصة ذاتها.

هنا أكون قد شارفت على مقاربة تجربتي الخاصة، التي تحققت فعليا، ودلت على نفسها في إطار القصة القصيرة، وهذا الشكل - القصة القصيرة - يعد تمهيدا جيدا للعناية بعنصر "المكان" في الكتابة، لأن القصة القصيرة التي تمردت على طابع "الحكاية" متسلسلة الفصول، متعددة الأحداث، متزاحمة الشخصيات، فضلت الوجه المضاد لفن الرواية، أو القصة الطويلة، فضلت القصة/ الموقف - والقصة/ البوتريه - ولقصة/ الحادثة - والقصة/ المونولوج - والقصة/ الشخصية . . . إلخ، وفي كل هذه التشكيلات تراجع عنصر الزمان تماما، وكان لابد من شغل الاهتمام ببديل، فكان البديل : المكان !! ولكن : هل دخل في توجيه العناية بالمكان نشاط النزعات القومية، التي أعلنت حقوقا تاريخية على أماكن وصفتها بأنها أرض الأجداد، وإرث قومي ؟

هل دخل في توجيه العناية بالمكان ما تتعرض له "البيئة" من مخاطر الزحام والكثافة السكانية، والتلوث ؟

هل دخل في توجيه العناية بالمكان غزو الفضاء، وسباق الوصول إلى الكواكب بين القوى العظمى، ومن ثم اتساع المعمور بالنسبة لأقوام، وضيق المعمور بالنسبة لآخرين ؟

هذه "بعض" الأسئلة التي تطرح نفسها، ويمكن أن يفكر فيها قليلا أو كثيرا، بل من المطلوب أن نختبرها في ضوء توجه فن القص، في الرواية والقصة

القصيرة إلى العناية بالمكان، واعتباره "شخصية" ذات وجود حقيقي متميز، يستحق الاهتمام به في ذاته، ولذاته، وليس لأن "المكان" تابع للإنسان، وهذا ما عرف فنيا بالشيئية، فالشيئية في أساسه اهتمام بالمكان، بالملامح الثابتة، برصد المساحات، والعلاقات والأبعاد، والألوان، وكل ما يخص هذه المادة، أوالمواد الشاخصة المجسدة للمكان، دون اهتمام كبير بوصف "التغير"، لأن التغير صفة زمنية، يحدث بفعل الزمان !!

إن الأسئلة التي يطرحها التحليل النقدي بالنسبة للمكان معروفة، بل تكاد تكون محددة، وهي تتفحص طبيعة المكان في القصة وتحاول تحديده بما يكشف عن أثره في إضفاء الفاعلية والخصوصية على هذه القصة :

هل المكان واقعي أو متخيل ؟

هل المكان مفتوح أم مغلق ؟

هل المكان ثابت أم متحرك ؟

هل المكان مؤثر أم متأثر؟

هل المكان طبيعي أم مصنوع ؟

هذه أهم الأسئلة - تقريبا - التي تطرح لتحدد "بنية المكان" في القصة بالنسبة لكاتب معين، يضاف إليها عدد مرات التردد (التكرار) وما يتصل به أو يتفرع عنه من ثبات الصفات أو تغيرها. فمثلا نجد الاهتمام بالأحياء المشرفة على الميناء، أو القريبة منه، مكانا أثيرا عند حنا مينه، كما نجد المقهى عند نجيب محفوظ، والديوانية - كمكان ثابت، والسيارة - كمكان متحرك، في القصة الكويتية على سبيل المثال. ودون أن نتطرق إلى طرح موضوع ليس هو موضوعنا الآن يتعلق بخصوصية الكتابة النسائية أو عدم خصوصيتها، فإن سؤالا آخر يفرض نفسه في هذا الموقع، ليس من حيث الخصوصية أو عدمها، وإنما من حيث "المرجعية" كالبحر بالنسبة لحنا مينه، والمقهى بالنسبة لنجيب محفوظ. فهل هذا النوع من "المرجعية" له حضور أقوى عند المرأة ؟

من المسلم به أن المرأة – من حيث هي نوع – لا تكتسب حق الحضور في جميع الأماكن التي يتاح للرجال الحضور بها، فإذا كان لها حق المعيشة والمشاهدة للأحياء ومراسي الزوارق وأماكن تجمع الصيادين. . مثل حنا مينه، فإنها لا تستطيع أن تملك الخبرة المبنية على الممارسة والمعيشة، وليس التخيل أو نسخ المشاهد عن أعمال أدبية سابقة، التي يمتلكها نجيب محفوظ عن المقاهي والبارات. . إلخ وهكذا يظل سؤال "المرجعية" يطرح نفسه، ويبحث عن جوابه في الكتابة النسائية، ومن ضمنها ما كتبته أنا صاحبة هذه الشهادة؟ فهل "البيت" أقوى وضوحا وحضورا، من حيث هو مكان، في قصصي، وعلى افتراض صحة هذا، فأي غرف البيت كانت الشاغل الأقوى؟ وعندما يغترب "مكان" القصة، فتجري خارج الوطن، ما هو المكان الأثير الذي تحوم حوله؟ وأخيرا: هل استطاعت الكتابة النسائية أن تتجاوز المكان/ الواقع – إلى المكان/ الرمز لتطرح من خلاله بعض القضايا الفلسفية أو الإنسانية، أم أن الواقع الأسري فرض قيودا على تصور المكان، فلم يبارح الجدران؟

"البيت" مكان أساسي وبارز، مركز، ومحور، وملاذ، ومنطلق، وحلم، في قصصي، وإذا كنت هنا أسجل ملامح وصفات موثقة بالقصص، فإنني لن أخذ دور السيكولوجي، أو الناقد السيكولوجي، لأعلل هذا الارتكاز على البيت/ المكان، وما يعنيه فكريا أو نفسيا أو فنيا. ولكن الملمح الذي يستحق العناية أن "البيت" – وهو الهدف – تدور الصراعات خارجه لتوفير الحماية له، والمحافظة عليه، ولم يظهر "البيت" بحدوده المكانية التقليدية إلا حين تعرض للمحو والهدم، وفي هذه الظروف يمكن اعتبار البيت رمزا للوطن.

في قصة "هو والعكاز" تتعدد الأماكن، ويمتد الحوار بين الزوجين، متخطيا المكان الثابت: في بيت أبي الزوجة، ثم في بيت الزوجية، إلى المكان المتحرك: السيارة. ومن المكان الحقيقي (البيت) إلى المكان الرمزي (الصندوق الذي تحفظ فيه العصى) إلى المكان الموازي (السرير) والمكان المساعد (عيادة الطبيب) ولكن هذه التعددية في الأماكن كانت تحتشد من وراء مكان واحد، تعمل على حمايته بتدبير هو الذي خطط لنمو الحدث في القصة، هذا المكان الواحد هو "البيت"،

وفي قصة "سقط سهوا" تتعدد الأماكن كذلك، بل إن لقصة تبدأ في مكان متحرك مغلق (الطائرة) ولكن الطائرة تهبط إلى الأرض، وكذلك يوازيها الحدث فيهبط من مستوى التخيل إلى مقاربة الواقع، وينطبق على الواقع حين يتحقق : (زواج = بيت) ولكنه بيت بدأت أسسه بعيدا عن الأرض، ولهذا يظل البيت – حتى نهاية القصة – في حال من عدم الثبات/ عدم الوضوح/ عدم البت في موقع المرأة وتطلعها، هل الزوج والبيت والطفل غاية نهائية تضحي من أجلها بكل ما يعترض سبيلها، أن هناك غاية أخرى تحتاجها المرأة لتجقق وجودها العملي ؟

وبمناسبة هذه الطائرة التي شهدت ميلاد بيت جديد قرين قصة حب. . . هناك طائرتان أخريان في قصتين مختلفتين، وأحسبني لست بحاجة إلى شرح أسباب تعدد الطائرات في قصصي، في قصة "العودة من شهر العسل" لا يشار إلى الطائرة، بل إلى المطار، في عبارة خاطفة، تنص على أهم ملامحه : "حملت حقيبتي من على السير وقبل أن أبارح المطار. . " هذا عند الوصول (السعيد) أما عند المغادرة فلا ذكر للمسمى، (المطار) وإنما يختزل المكان في لوحة مواعيد قيام الطائرات، وهنا لا يتطابق وصف الوصول مع وصف المغادرة وكأن المكان قد اختلف، مع أنه نفس المطار، وفي قصة "تاء مربوطة" التي حملت مجموعتي الثالثة اسمها عنوانا شاملا لها، يجري الحدث كاملا في طائرة، ولكنها طائرة/ كابوس، عزلت الركاب الرجال عن أماكن الراكبات النساء، برغم وحدة المكان، ووحدة المصير ! !

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبعض الأماكن ارتباط خاص بأدوات معينة، وهذا ما يرشح تلك الأماكن لأن تكون مساهمتها في بنية القصة موجهة إلى مسار معين، ففي "عروس لم تظهر بعد" يرتبط المطبخ بالسكين، ويستدعي وجود السكين رغبة القتل، وفي "البومه" تبدو ملامح "العشيش" "والفريق = الفريج" في الكويت القديمة، ومع أن المشهد المنظور قد اختلف – وكذلك أختلف الشخص الرئيسي في القصة، فإن المقبرة، وإشعال النار فيها، يبدو كتخلص رمزي من انحرافات وكوابيس الزمن الماضي (العانس أو العقيم). واستمرار للمكان الرمز – وهو ما يساعد كثيرا في إغناء مضمون القصة، يتصدر خبر إنشاء مدينة في الفضاء قصة :

"يانوم" وهذه المدينة الخيالية ليست موضوع القصة، وإنما موضوعها تلك العزلة التي يفرضهاالزوج الشرقي (العربي)، بأن تصدر أعماله، وأحاسيسه، وعلاقاته الزوجية من زاوية ما يريده هو وما يحقق رغباته، دون اهتمام بالطرف الآخر في العلاقة، وهذا يؤكد "فضائية" البيت من حيث العزلة، وعدم التحديد، وعدم الثقة في المصير أيضا.

وكما أشرت سابقا، فإن "البيت" لم يأخذ صفاته الواقعية، المحددة، بجدرانه، وشارعه، وعلاقات سكانه، إلا عندما تعرض هذا البيت للهدم والإزالة واقعيا أو رمزيا. وهذا ما تشغله قصص "دماء على وجه القمر"، وبدأته قصة "وجهها وطن" - التي حملت المجموعة أسمها - هناك أمرأة، ومرآة، وكلتاهما في غرفة، ولكن المرأة، من خلال المرآة.. تستدعي عددا من النسوة، "كلهن تجسدن علي فتافيت مرآتها هي"، ترد عبارة "انفجر الكل فيها خروجا على قطع المرآة" فهذا الانفجار ثورة على المكان المغلق، كما هو ثورة على العزلة الناجمة عن العجز عن المشاركة في الأحداث العامة المؤثرة.

في مجموعة؛ "دماء على وجه القمر" - كما ذكرت - يتجلى المكان الواقعي بملامحه الكويتية المألوفة: البيوت الصغيرة التي تتسع لأسرة واحدة، كما في قصة: "دماء على وجه القمر" وقصة "خلف نافذة مغلقة"، ويظهر سوق المباركية وشوارعه المسقوفة وبضاعته المعروضة - قصة "عيون وضحه" والمدرسة، والحارس البدوي بفترش سجادته في مدخلها: قصة "أيلول يعود وحيدا"، والجمعية التعاونية المخصصة لأداء الخدمات الاستهلاكية لكل منطقة سكنية - قصية "عشر عرايس مكحولات".. وهكذا..

إنني أقرأ هذه المجموعة الآن، من منظور مكاني، وأتساءل: هل فكرت بشيء من القصد والتعمد أن يكون للمكان كل هذا الموضوح؟ وسواء كان الجواب بالإيجاب أو النفي، هل كانت العناية بالمكان تصدر عن ضرورة فنية دعمت البناء القصصي، وأوصلت إلى القارئ معنى إضافيا؟ هذه بعض الأسئلة المكملة لما بدأ به في أول هذه الشهادة عن أهمية المكان في القصة القصيرة خاصة، ويمكن - دون أن أفكر في مصادرة أي اجتهاد آخر - أن أقول إن درجة ارتباط

الإنسان بالمكان هي التي تحدد عمق آثره في هذا المكان أو سطحيته، فمثلا حين يكون المكان "طائرة" معلقة بالجو - كما سبقب - فإن الحدث إما أن يكون خيالا محضا (كابوسا) كما في "تاء مربوطة" أو سيؤدي إلى علاقة مضطربة غير مستقرة، كما في "سقط سهوا"، وهنا يختلف "حضور" البيت في القصة، كما في "خلف نافذة مغلقة" أو "دماء على وجه القمر"، فالبيت هنا = الوطن = الوجود الحقيقي الإنساني الذي ليس له بديل.

في قصة بعنوان "ذات يوم باهت" تلتقي نظرتان في لمحة خاطفة، لا مرأتين كانتا قديما زميلتين، والأن اختلف المصير ونمط الحياة. فأين تلتقيان؟ ما "المكان" المناسب لحدوث هذه النظرة التي لا تتكرر؟ القصة اختارت شاطئ البحر، واختارت أن تكون المرأة التي أصبحت فنانة مشهورة راكبة سيارة فاخرة، في تصوري الآن أن هذا التحديد المكاني صادف قدرا مناسبا من التوفيق، ففي عمق البحر يندر أن يلتقي الناس مرتين، هي لقاءات مصادفة، على ظهر سفينة أو ميناء، غير قابلة للتكرار.. ولكن.. على شاطئ البحر، ترتفع درجة احتمال اللقاء. هذا جانب، أما الجانب الآخر فكان سيارة (المكان المغلق المتحرك) التي تركبها المرأة الفنانة، وفي هذا الوصف للمكان ما يدل على نوع الحياة التي تعيشها، ووفرت لها هذا المستوى من الثراء المنعكس على نوع السيارة التي تركبها.

هناك قصص حققت الابتعاد المكاني، ومعه الابتعاد الزماني أحيانا، بقصد الكشف عن جوانب نفسية مكتومة أو مجهولة. ففي قصة "عندما كان الرجال.. حريما للسيدة" عودة إلى زمن أنثروبولوجي، وهذا يحتاج إلى مكانه المناسب: "الكهف" والكهف هنا "مكان"، وعلامة سيكولوجية كذلك، وفي قصة "أوجاع امرأة لا تهدأ" يتم الحدث/ الحادث خارج الوطن، أو خارج المجتمع، كما هو خارج الشرعية، وفي هذا رصد لصدى سلوكيات بعض الناس، ولكن الجانب الأوضح رمزية الغربة المتعمدة، والكشف عن الوجه "السري" لوجوه تعلن غير ما تضمر.

بالطبع، في هذه الشهادة، لا يتوقع مني أن أتناول كل الجوانب المتعلقة بالمكان، وإذا اعترفت بأنني لم أفكر في هذا الموضوع من هذه الزاوية من قبل

فإنني على حق في هذا، ولعل شهادتي هذه تؤدي إلى افتتاح حوار نقدي يتعمق في الموضوع ليس فيما يخصني وحدي، وإنما ما يؤطر الحدود وملامح المكان بالنسبة للكاتبة، وإنني بهذا العرض الذي قمت به، قد قصدت - بدرجة ما - إلى أن مكان الزينة لم يظهر إلا نادرا، وكذلك وصف ملابس السهرة والمجوهرات الثمينة والموائد الحافلة وسهرات الفنادق الكبرى. . لقد كان " البيت " حقيقة ورمزا هو الشغل الشاغل، وكان البيت/ الوطن، الأقوى حضورا - حتى وإن كان طاردا أو قاسيا على محبيه - . . إنني أعتز بهذا، بصفة شخصية، وبصفة نسائية أيضا.

الذاكرة حيز المكان ورحم الحكاية

ميرال الطحاوي

- هل ثمة مكان تظلله الأبعاد الأيديولوجية للنوع ؟!

هل ثمة فضاء أنثوي محض سوى "الرحم" ؟! الفراغ الذي يخلق كائناته ويضعها مثله مثل المتخيل الأنثوي رحم الحكاية الأزلي، منذ خلق الله جدات يجلسن في الذاكرة، يحكين عن بلاد وعباد، وقوافل سيارة.

مغرمة أنا بخلق مكان لا ينتمي إليه غيري، وطأة الوحدة قد تطاردني فيه لكنني أجدل منه مساحة وجودي الخاصة، وأتشرنق على وحدتي لأنسج مزيدا من المرويات لا تخص سوى ذاكرتي.

" حكاءة " هكذا كانوا يقولون في طفولتي مثلما وصفوا " فاطم " في روايت الأولى " الخباء " " حكاءة " فهل عرفوا أنني أصدق ما أقول، ويتلبسني مثل حالة وجودية لا خلاص منها، وأنني أفقد في لحظات بين ما أروي وما أكون، أعيد صياغة الحواديث كل مرة وأحلم بصنع " رواية " أستطيع أن أقلب فيها " ضمائر " السرد عبر الجمل فتصبح الضمائر خليطا دالاً على حالة أكثر من كونهن أدوات خطاب.

في المقعد المدرسي كنا أربع صغيرات نوزِّع حصص الحكي وننصت بشغف لمن عليه الدور القادم، حكايات جدتي زادى، عليّ أن أحكيها كل مرة بشكل مختلف، الحكايات كانت مهربي الوحيد في البيت الذي لا يجاورنا فيه غير خليج من الرمل من جهة، وأشجار كافور تفصلنا عن الحقل المجاور والصغيرات

في الفصل سيصدقنني إذا قلت إن بيت مسيح بأوراق الياسمين وأنني عشت في طور ست الحسن.

بيتنا لم يكن سوى بيت مثل كل بيوت القبيلة، جدة تجلس على فرشها وتغني لي "ما أنتي للي يصيد عويل ولا أنتي صيدة للرعيان" إذا أردات تدليلي، وكنت أتطلع حولي فلا أجد "صيدا" ولا "رعيانا" ولا غنائم" مجرد أحواش وفضاءات واسعة تسبح البيوت الطينية التي استقرت فيها القبيلة بعد طول حراك، وضربت حول مطافها الأخير سورا عالياً يفصل بينها وبين القرى الصغيرة التي انتشرت حول إقطاع البدوان.

المعمار القبلى الذي له شكل القلاع هل هو في مواجهة الفضاء الصحراوي هذه المرة أو في مواجهة الذوبان والاختلاط في المجتمع المصري؟! الباب الذي شهدته في طفولتي يفصل بيننا وبين الوجود الخارجي يصبح أول هاجس للكتابة لديّ. والمربط الضخم الذي لم يعد عامرا سوى بهمرة هزيلة، يعولون عليها حلم كل أيام المجد، حيث كانت تحلف الجدة أن ذلك المربط كان يضم أكثر من مائة رأس صار فضاء خاويا وحدوات حديد مرهونة بالفراغ وشجرة كافور وحيدة معلق في جزعها مهرة، هزيلة وعدة بيوت قديمة مليئة بالصور، وأوعية القهوة النحاسية وأدوات القنص، وعدة سيوف قالوا إنها تحفظ ما أسقطه التاريخ.

قلبت كثيرا في كتب التاريخ والهجرات عن موقع أستطيع أن أفهم منه موقعنا الوجودي نحن "عربان مصر" كان التاريخ ضنينا بتدوين كل هوامش المتن، ولم نكن الهامش الوحيد الذي لم يحظ بعنايته، الجدة التي تجلس على فرشها ومازالت تحكي عن جمل وجمَّال، وتهزج بمغاني البدوان أهدتني فضاء المتخيل الوحيد "صحراء" لا تنتمي إلى التاريخ أو الجغرافيا تنتمي فقط إلى رحم الحكاية، فالجدة التي لم تعرف سوى أنهم يجلبون العبيد من جاوة، وقطع الصابون من غزة، ونسيج الكتان من بلاد القبط كانت تصنع بمتخليها وقع الحكاية، وترسم خرائطها الخاصة، فأرض الهيش أسفل تلال "منازع"، والعلواية الحمراء تجاور خليج "محجوب"، وتربط كل الأسماء الواردة في

خرائطها بشجرة نسب ممتدة يصبح فيها محجوب ومنازع وغيرهم الجذر القبلي في تاريخ الأجداد، كانت جدتي تهديني ما يمكن أن يسمى بالتوهمات، "عالم" لا يحتكم إلى التاريخ أو الجغرافية على حقيقتها ينتمي إلى متخيلات "جدتي" التي لم تغادر بيت أبيها إلا إلى بيت زوجها الذي صار بيت ابنها، بيوت متجاورة، مغلقة على أسرارها، معزولة داخل متخيلاتها عن الماضي وعن الوجود كله، ستصنع "جدتي" تاريخ البشر الخاص بها تاريخا قائما على علاقات النسب وعلى أصالة العرق، ففلان ابن فلان، وستقيم الفوارق الطبقية الخاصة بها وتختصر مجمل علاقتها بالبشر على أساس عروقهم فهؤلاء "صعايدة" وهؤلاء "غرابوة" وهؤلاء "عجر" وهؤلاء "فلاحون"، مُجْمَلَةً في النهاية ما يمثلونه لها بعبارة وجيزة "حبايبنا وطول عمرهم خدامينا" فما القبَلة إذا لم تكن انعزالا داخل (جيتو) ضيق لمفاخر مضى عليها الزمن ؟! ليست الصحراء التي أقصدها سوى تلك الثقافة القبائلية التي تحكم موقعنا من الوجود، حملناها معنا نحن العربان الذى وفدنا على الحاضرة بحثا عن مرعى وكلأ على حواف النهر، بعدما أمحلت نجد، وكان علينا غزل تغربية جديدة، حملنا معنا بيوت الشعر ونصبناها أمام بيوت الطين، بدو بلا صحراء، وإقطاعيين يحتقرون الزراعة، ويتعالون على فلاحي مصر، ومر الزمن ومازلنا "نحن" بعباراتنا القديمة حيث البداوة جزء من تراث قيمي يصعب إسقاطه أو مساءلته.

- هل ذلك يقارب موقعنا "كعرب" في تاريخ المدينة الحديثة ؟!

- الإحالة من العينة الضيقة إلى مقولات أكثر استفاضة كان هاجس الكتابة. اختصار أزمة وجود أمة بما تمثله شريحة من إيحاء ضمني بالكل.

الصحراء لم تكن خيارا مكانياً أموضع فيه نفسي لادعاء الجدّة أو الغرابة، ولم تكن أرضاً معرفية وطأتها لأجترها بسهولة، كانت فقط خلاءً لافتراضاتي عن ثقافة شكلت أرواحنا، على مستويات أعمق من الملبس والمأكل والفولكلور، ثقافة لها منظومتها القيمية. التي نضجر منها، أو نسخره ثم يقودنا الحنين إلى محاولة فهم أم محاورة قيمها السالبة والموجبة معا، هكذا أضع نصي عبر عالم يراوح بين قيمة العشائرية والقبائلية وتعاطى المدنية في حاضرة يراوغها بالتعالي عليها والعزلة عنها.

"المكان" لم يكن سوى هذا الوعاء الثقافي الضخم الذي اختلطت فيه معمار البيوت العربية بالقرى في دلتا مصر، بمضارب البدو العابرين، يتجسَّد لي في هيئة بيوت قديمة كان صوت جدتي يرف فيها بالمغاني، البيوت التي شهدت طفولتي وحيرتي الإنسانية، وسؤالي الوجودي إلى أي عالم أنتمي كنت أقول جدي "شيخ عرب" وأبي طبيب وبين بيت أبي وبيت جدي أتطوح بين عالمين، تطل البيوت من بين تفاصيل الحكايا. في روايتي الأولى "الخباء" كان بيت جدي لأبي غرف الخزين، البئر، غرفة الليمون، المضيفة التي تفصلها عن البيت سور عال وباب ضخم، الطفلة التي تخلَّقت من قسوة العزلة - "فاطم" بطلة الخباء - لا يقهر روحها سوى "باب".

"باب" تدخل منه النسوة لأقدار أبدية ويخرجن الأقدار نفسها، فيصبح المعمار القاسي لحصون البدو بأسوارها العالية تلك الدلالة السرمدية.

في روايتي "الباذنجانة الزرقاء" كانت روحي باتجاه بيت أبي القديم، البلكون الذي نلعب فيه "ملعب كرة القدم"، الأرجوحة التي نصبها أبي لي بين كافورتين، الجراج الذي كنا نختبئ فيه من غارات الطيران الإسرائيلي، غرفة أبي المتخمة بالدخان، فقده المبكر، وفراشه الخاوي.

في "نقرات الظباء" المكان بيت "جد" آخر كان يقطن بيتاً أكثر فخامة وعلى جدران قاعة الضيوف علقوا صورا كثيرة، جَدَلُ الصور التي اصطفت على حائط لتؤرّخ مرويات كثيرة حولها، وتختصر تاريخ أسرة أو قبيلة في مروى متواتر يصنع حبكته بفضائه العفوي، تخلق لي مساحة للتخيل والتوهم وملء الفراغات مثلما تتطلب المرويات، بدو بلا صحراء إرث من الشفاهي عن صحراء لم تعرفني لكنها تسكنني، تسكن طرق نظرنا إلى أجسادنا، وتحكم علاقاتنا بالآخرين، الأب الذي يبحث طوال الرواية عن سلالة نقية لخيوله. هل يدرك أن نقاء السلالة في سياق الزمن صار بلا دلالة ؟! والخيول التي كانت ترمز إلى كل ما يمثل ذلك من نقاء عرقي وقوة وخيلاء رومانتيكي هل تجسد مأزقنا في واقع يفرض سياقات قوى بديلة.

المكان ابن ثقافته أم خالق الثقافة ؟! سؤال أكثر سرمدية ، ظلت الصحراء بالنسبة لي "لوحة" على حائط قديم لحجالة ترقص على أكف الحدائين ، صورة من الذاكرة لبيت جد شاهدت مرابط خيله وجماله في طفولتي ، وحاولت أن أستيعد - ماروى لي عنه - حين كان يركب فرسه "زاد الركب" ويركض في شوارع صارت حوار طينية ضيقة ، ويسأل الرائح والغادي ، "نار من هذه يا ولد ؟!"

النار التي أوقدها - ليست هي الحنين أو المجد الضائع ، بل نار الرحالة حين يفقد اتجاهه ويصبح الأفق ضياعا تاما لأنساب وموازين الأشياء وخرائط القوة والضعف في واقع جديد .

السؤال يعود ليلقى ظلاله ما دام المكان رحم الحكاية ، والحكاية تتخلّق من مرويات على ألسنة الجدات هل هناك مكان أنثوي للكتابة ؟!

ليس هناك سوى الرحم مُنْجب الحكايات الأول ، يخلُق متنه الخاص عبر عين تراقب بدقة سيرة الوجود ، أدعَى أن الخبرة الأنثوية أكثر استفاضة في التأمل ، وأكثر ولعا بالتفاصيل ، الخبرة الأنثوية بالمكان خبرة الحياة اليومية ، تفاصيل الطبخ ، وغرف الخزين والكرار ، وستائر الفراش الملونة بذكريات استثنائية ، كنت أرى نفسي وجوهر وجودي في التقاط أكبر قدر من التفاصيل وخلق عالم من قصاصات ألقاها حائكو الثياب على عتباتهم ، ولم يكن لدي زاد معرفي أو خبرة مباشرة بعالم البدو ، كنت ألتقط التفاصيل من بين ثنايا الحكي والغناء ، قالت لي امرأة بسيطة من جيل أمي بعد قراءة إحدى رواياتي إنها صدقت أن الكتابة امرأة حين وصفت لف خصلات الشعر على الجوارب المحشوة بالقطن لصنع "بوكليت : " على هيئة شعر "ليلى مراد" أو "آسمهان" ، قلت لها إن روايات الرجل أيضا وصفت بدقة أكثر "عالم النساء" ، قالت "عين الرجل سترى تفاصيل أخرى" ، هذه العين التي راقبت وتخيلت داخل نصوصي كانت عين طفلة تتلصص على جدات يمسحن أجسادهن بدهن العود ويسحقن الشبة والمستكة ويحشون الوسائد بورق الحنة ، على أسرّة من النحاس القديم لبيوت يختلط فيها التاريخ ، تاريخ الأسر مع تاريخ الأشياء والروائح والصور القديمة ، تاريخ فضفاض يسمح لي بأن ألقى عليه ظلال وجودي كوشاح من حنين .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الأماكن التي نحتفى بها هي أماكن للذكرى ولتفجير هذا الولع بما قد فارق، ومن فارق أيضا.

كنت في أمكنة أكثر جمالا من كل بيوت أجدادي المتداعية لكنني لم أكتب بها ولم أكتب عنها، قال لي كاتب إسباني كنا ضيوفا معا بنيويورك في الأكاديمية - الأمريكية بالولايات المتحدة الأمريكية "ألا تعتقدين أن هذا المكان أجمل مكان في العالم"، كنا نقف في شرفة لقصر ريفي في منتجع أومحمية طبيعية في قرية تسمى "Omi" تقع على نهر هدسون، يسقط المطر والشمس هائمة في فضاء الخضرة، ألوان قوس قزح تواجهني على حقيقتها في الفضاء وليس تحت المنشور الزجاجي مثلما تعلمنا في مدارسنا الصغيرة، الغزالات تسير على مهل، والسلاحف بين سياج الخضرة تقفز حولها السناجب والأرانب البرية، وكورال من الطيور، يتنافس في أبهة الألوان واتساقها، سخاء الطبيعة الأسطوري، وسهولة الحياة والغرف الباذخة كانت تدفعني إلى مزيد من الحنين لبيوت طينية قديمة امتلكت ذاكرتي.

ليست الأمكنة للمبدع "لاندسكيب" أو مناظر طبيعية بالغة الروعة المكان عبق الذكرى، الذين أحبوا فقط في Omi، وشهدتهم، ربما تحمل الطاولات والأسرة والغرف ومنافض الدخان والأشجار في الأدغال القريبة بعض أسرارهم، أما العابرون سيقفون مثلي يتبسمون للفضاء الساحر بمودة ويغادرونه بالحياد نفسه، المكان ليس احتضانا رحميا لذكرى جنينية يتولد منها مخاض الكتابة.

هل يصبح التبسيط أقصر الطرق إلى قلب المعنى، ليست دينامية التخيل سوى بعض الحنين وبعض التخيلات الأكثر براءة والقادرة على اقتناص مقاربات لا حصر لهذا الماضي البعيد، وليس المكان - إبداعيا - سوى رحم خَلّاق للحكايا مثل فم جدتي التي كانت تصنع متخيلا للعالم لا يقارب في حقيقته سوى ما ترويه.

أخوات شكسبير

نعيمة هدي

استوحيتُ هذا العنوان من مقالة مشهورة لفيرجينيا وولف نشرت في كتاب بعنوان "غرفة خاصة بالمرأة" : حاولتُ من خلاله وضع الأصبع على المثبطات الاجتماعية والاقتصادية التي كانت ولا تزال السبب في فشل الموهبة عند المرأة، وقد لخصَتْ هذه المثبطات في نقطة أساسية وهي افتقار المرأة لمكان ما لغرفة خاصة بها.

وتوضيحا لهذه الفكرة تجيب عن سؤال قد يتبادر إلى الأذهان في كل الأزمنة والأمكنة. ترى لماذا لم تكتب امرأة مثل شكسبير؟ وذلك من خلال افتراضها أن لشكسبير الذكي الموهوب. أختا اسمها جوديث شكسبير، في مثل ذكائه وموهبته، إذ كانا معا خياليين، ميالين للمغامرة، تواقين لاكتشاف العالم، إلا أنه في الوقت الذي ذهب فيه وليام شكسبير إلى لندن بحثا عن عمل، وأصبح ممثلا مسرحيا وكاتبا كبيرا وعميقا اكتسب تجارب وعلاقات متنوعة، وصار محور الكون كله.. بقيت أخته جوديت بالبيت.. ولم تكن ذاتَ معرفة بالفن والأدب لأنها لم ترسل إلى المدرسة، وتفترض وولف أنها كانت تقرأ كتب أخيها كلما سنحت لها الظروف وإن كان هذا لا يحصل إلا نادرا لأن وقتها لم يكن ملكا لها وحدها وأيضا لم تكن غرفتها ملكا لها تستطيع أن تغلقها عليها إلى حين انتهائها من قراءتها. إذ كانت تعيش لحظة قلق وإنزعاج من طرف الأسرة التي تنتظر مساعدتها في المطبخ أو تنظيف البيت أو الخروج لشراء بعض اللوازم وربما لرتق جوارب أخيها وليام... ولم يكن بوسعها بعد القراءة، إن حدث وقرأت أن تنعم بلحظة تأمل وإطلاق العنان لمخيلتها لكتابة قصة ما، فهي لا تملك لا

الاستقلال ولا الفراغ لذلك، وحتى إن فعلته خلسة فهي سرعان ما تخفيه أو تمزقه. . . من يصدق ما تقول ربما اعتبرت مجنونة.

وتفترض وولف أن جوديث الموهوبة قد خطبت قبل المراهقة، فما كان أمامها إلا أن تغادر المنزل إلى لندن تطرق باب المسرح، فيسخر منها الرجال ومن رغبتها في التمثيل، وفي الأخير يشفق عليها أحدهم ويقبلها لتجد نفسها بعد أيام حبلى منه. وأمام تنكره واستهتاره بإنسانيتها تنتحر. . . المهم أن وولف تستدرجنا عن طريق أسئلة وافتراضات إلى التوصل إلى نتيجة واقعية تتلخص في صعوبة عثور المرأة على مكان لها داخل المجتمع الذكوري ابتداءا من الغرفة الخاصة إلى الكتابة الخاصة. لذلك تُعتبر جوديث شكسبير امرأة أزلية، فهي لازالت حية، تعيش فينا وفي نساء كثيرات. . .

إن أقل شرط في تقدير وولف لتحرير المرأة هو حصولها على غرفة خاصةبها تحمل مفتاحها معها تنفلت فيها من بعض الصعوبات والقيود المفروضة عليها والمتعلقة بمشاق الأعمال المنزلية ومتطلبات الأمومة ومسؤوليات الزوج حيث ستتفرغ فيها للقراءة والتأمل والكتابة. . . فدخول المرأة فضاء الكتابة رهين بعوامل اجتماعية واقتصادية ومعرفية، إذ تعتبر وولف فقر المرأة الثقافي كنتيجة لفقرها المادي لأن الحرية الفكرية وخوض التجارب يتطلب الشرط المادي، وغيابه يولد الخوف والإضطراب بخلاف ما يحدثه الدخل القار من استقرار داخلي لدى المرأة لأن اعتمادها على الغير يضعف ثقتها بنفسها ويجعلها شخصا تابعا، وقد عرضت وولف آراءها هذه حول تحرر المرأة ومسؤولياتها وتخلصها من الصراعات في كتابها الثاني (ثلاثة جنيز).

وكنتيجة للعامل المادي والاجتماعي تأتي مقالتها (حرف للمرأة) وهي أكثر لفتا للانتباه دقت فيها ناقوص خطر وقوع المرأة كسجينة لإديولوجية ذكورية رسخت صورة المرأة الملاك في البيت وأرغمتها على الامتثال لهذا القالب، وإن أرادت الكتابة فعليها أن تتحايل وتتحمل وتُهدم ذلك الحصار الحديدي لكي تتمكن من الحصول علي المواطنة وخلق زمن ومكان للكتابة. . . سلدن.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحثا عن فضاء ممكن للكتابة :

كانت الكتابة النسائية في غالب الأحيان موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة ، وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة ، وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إما عداءا صريحا أو سخرية لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها لأنه يعتبرها هامشية ودون جدوى وقد يعتبرها أمرا هداما ومدمرا .

لذا لم تطرح مسألة حق المرأة في الكتابة وإن طرحت ففي نطاق ضيق لدى فئة اجتماعية محدودة ، إذ كانت الأرستقراطية في الغالب هي الطبقة الوحيدة التي شجعت نوعا من الكتابة النسائية ، أما المرأة التي لا تنتمي لتلك الطبقة الراقية ، وأرادت أن تعيش حياة ثقافية عليها أن تقبل العيش على هامش النظام العائلي ، أو تحيي نوعا ما مفترقة عن زوجها ، أو تبقى عازبة ، ذلك أن المجتمع الذكوري الذي يرغب في اكتساح الحرية بكاملها يلغي حرية الآخرين . . . ويبث في المرأة التي ترغب في الكتابة القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الإبداع والخوف من دخول ذلك العالم لمرتب من طرف الرجل ولأجله ، ومن ثمة كان ولوجها ذلك المجال يعرضها لتضحيات جسيمة (أفاية).

وحين دخلت المرأة عالم الكتابة التي تعتبر إحدى قلاع الرجل أساسا وَجَدت وكأن الكل في تحالف ضدها لمنعها من الكتابة ، التاريخ ، تاريخها ، أصلها ، جنسها . . . سلسلة من الممنوعات والمخطورات والتوبيخات التي تخنق المرأة وتغلق كل أبواب الأدب في وجهها (سيكسو) ، ولجأت في البداية حتى لا تغضب المجتمع الذكوري وتحمي كتابتها في نفس الوقت إلى الكتابة المستترة تحت أسماء مذكرة (جورج الصاند ، جورج إليوت . . .) أو أسماء مستعارة ، دنانير ، أو خنساء فلسطين ، (فدوى طوقان) باحثة الحاضرة (لبيبة ماضي) وباحثة البادية (ملك حفني ناصف) وإزيس كوبيا ، أو ماري ، أو مي ، أوعائدة (مي زيادة) ورفيقة الطبيعة الكاتبة المغربية (زينب فهمي) . . . كما كان هذا المجتمع الذكوري أيضا وراء ظاهرة الإنقطاع والصمت أو التوقف عن الكتابة لمدة ما . فقد توقف جيل بأكمله من الكاتبات المغربيات ابتداءا من فاطمة الراوي (غدا تتبدل الأرض) وأمينة اللوه (الملكة خناثة) ورفيقة الطبيعة ، ومؤخرا خناثة بنونة . كما سبق أن

توقفت قبل الاستمرار المرحومة لطيفة الزيات (ما يفوق العشرين سنة) وتوقفت أليفة رفعت ما يقارب هذه المدة أيضا ولم تستمر من جديد حتى بعد وفاة زوجها الذي كان يمنعها من الكتابة. لأن كتابة المرأة اعتبرت خروجا عن الحشمة التي هي من سمات المرأة وابتعادا عن دورها الأساسي الذي هو دور الزوجة والأم. . .

ومنذ السبعينات بدأت المرأة تستعمل الأدب كمنبر لها يعكس تجاربها الخاصة ويدعو إلى ضرورة وجود تقاليد أدبية للمرأة تكشف عن ثقافتها وأفكارها وتصوراتها وتصوراتها ورؤياها باعتبارها الشخص الأكثر قدرة على التعبير عن موقعها وخصوصيتها التي تختلف عن الرجل، فليس كل ما كتبه الأدباء حقا وإنما هم يعكسون في الغالب صورا عن المرأة التي يشكلها خيالهم.

إن قراءات الرجل في كتابات النساء كانت في أغلب الأحيان محبطة، حيث سقط بعض النقاد في شرك القراءة الذكورية اللاموضوعية للنص الأدبي فاعتبروا الكاتبة التي لا تتفق مع الصور الذهنية التي رسمها الرجل أنها تكتب ضد أنوثتها وأنها مسترجلة ومعادية للرجل، فإذا رجعنا لدراسة جورج طرابيشي لأعمال نوال السعداوي الروائية نجد أنه قد اتخذ من رؤياها للعالم موقف نقديا قاسيا، منطلقا من اعتبار تلك الرؤى مجرد "خليط غير منطقي ومتناقض يجمع بين إديولوجيا شعورية مناصرة للمرأة، وأخرى لا شعورية معادية لها "(الأدب من الادخل) وذلك يرجع لعدم اقتناعه منذ البداية بكتابة المرأة للرواية ولإيمانه الراسخ وحكمه المسبق على أن "الرواية فن الرجال شأنها في ذلك شأن العديد من مظاهر الحضارة المرسومة بميسم العنصرية الجنسية المعادية للمرأة" الأدب من الداخل.

ويرفض غالي شكري كتابة المرأة في معرض مدحه لكتابة غادة السمان باعتباره لتلك الكتابة مجرد: "أدب تكتبه سيدات الصالون العربي الحديث، وهو في واقع الأمر يستحق ما هو أخطر من هذا الإسم، يستحق أن نطلق عليه "أدب الحريم" أو "أدب الجواري" . . . وليست هناك بين الكاتبات سوى لطيفة الزيات في روايتها اليتمية "الباب المفتوح" هي التي لا تندرج في خانة الأدب الانفصالي أو الأدب النسائي" (غادة السمان بلا أجنحة). غالي شكري ص 185. فلا مكان للمرأة في النقد كما أنه لا زمن لها. . .

هذه ثورة عارمة على كتابة المرأة وصلت إلى درجة الوخز لأن المرأة تكلمت بعد عشرين قرنا من الأدبيات الذكورية، فما الذي دها النساء، إنهن أصبحن يكتب؟ ترى ماذا لديهن للقول؟ أسئلة لم تطرح من قبل بخصوص الرجال الذين يكتبون منذ ألفي سنة. . . إن أخوات شكسبير ورثن في الواقع صعوبات كبيرة منعتهن من إظهار عبقريتهن في بناء ملكة أخرى خاصة، وربما ملكة نابغة، في ثقافة هذه الإنسانية فقد حرمهن حقا من أي مساحة مادية أو معنوية أثناء محاولاتهن اللامنتهية للكتابة لتغيير الشرط الإنساني. فالعبقرية الفنية تعتبر امتيازا والامتياز هو تفرغ فكري وعاطفي، والأمثلة هنا كثيرة، فكوكان فر من مسؤولية أسرته، وفانكوك عاش بعيدا كالمنبوذ. . . وآخرون كثيرون، وهذا ليس ممكن بالنسبة للمرأة حيث أن المجتمع لن ير فيها صورة فنانة، بل علامة حمق واستهتار، إن الحرية اتلي يتطلبها كل تطور يؤدي إلى الإبداع تفترض قساوة النفس والأنانية، وحتى المجازفة بالطمأنينة التي يوفرها العيش داخل المجتمع، وكل هذا ليس مقبولا لدى المرأة التي تعيش في الداخل داخل المجتمع وداخل الأسرة وداخل البيت (غرولت) ولذلك لم تحظ قط بالفضاء الروحي والفكري المناسبين لولادة آثار فنية.

مكان الكاتبة العربية بين النسوية والأنثوية:

يمكن التميز في الكتابة النسائية بين الكتابة النسوية التي تلتزم بالصراع ضد النظام الأبوي، والكتابة الأنثوية التي تمجد تجربة الأنثى، بينما تعتبر بعض الناقدات أن أي كتابة من طرف المرأة بغض النظر عن أهدافها هي كتابة نسوية في المجتمع الذكوري الذي يحاول دائما إسكات المرأة وطمس تجاربها، بحيث يكون مجرد وضعها محط الأنظار استراتيجية هامة ضد المجتمع. (تورل مووي. النسوية والأنثى والأنوثة. ت الخالد).

وربما كان مأزق النقد النسائي يتجلى في عجزه أحيانا عن الحسم في أسئلة كثيرة نظرا لحداثة ولادته ولسرعة تطوره، والتي ظلت محط أخذ ورد، مثل سؤال حول إمكانية كتابة الرجل كتابة نسوية، حيث تقول توريل مووي بإمكانية

تحقق ذلك إلا أن وضع الرجل النسوي سيكون كوضع الرجل الأبيض الذي يمكنه أن يكون ضد العنصرية ولكنه ليس بأسود إذ سيتكلم الرجل تحت هيمنة الأبوة دائما من وضع مختلف عن النساء، وفي هذا التوجه سار الناقد م. برادة حيث لا يرى فرقا بين كتابة المرأة والرجل على مستوى اللغة التعبيرية والإديلوجية، أما لغة الذات فيرى أنه لا يمكن للرجل أن يكتب أشياء لا يعيشها فلا يمكنه بالتالي الكتابة بدل المرأة أو الرجل الأسود المضطهد . . .

هذا يعني أن الاختلاف والخصوصية موجودة بالرغم من كون قضية المرأة والرجل هي معركة واحدة لا تحتمل التمييز، هذا وإن كان صحيحا كما يقول ذ. م. برادة فإن هذه المعركة الواحدة هي في الواقع ذات بؤر متعددة. (برادة) المرأة العربية في مرآة نفسها. الاتحاد الاشتراكي ع 452).

وبالرغم من كون موضوع الكتابة النسوية لازال لحد الآن موضع نقاش في الندوات والجلسات في العالم العربي إلا أننا نلاحظ من خلال كتابة الروائيين العرب أنها تزخر بمواضيع عن اللامساواة بين الجنسين فالروائي حنا مينة مثلا لا يرتاح إلا لامرأة مثالية سعيدة لا تطرح أي سؤال، وكذلك نجيب محفوظ الذي لم تطمئن نفسه إلا لامرأة مطيعة وصبورة وكذلك جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم كثير من كبار الكتاب العرب.

ولا يختلف موقف المرأة المبدعة عن ذلك، فقد كتبت المبدعات عن اللامساواة كتابات قلقة تتراوح بين الرفض والاحتجاج والتحدي في مختلف مراحل كتابتها، كما كتبت عن أشكال السيطرة والاستغلال والإهانة التي تتعرض لها المرأة من طرف الرجل. (سحر خليفة حنان الشيخ نوال السعداوي).

فجعل الكتاب والنقاد العرب تناولوا مسألة الذكورة والأنوثة، كما برهنت الكاتبات والناقدات عن وجود كتابة نسوية. . . إلا أن النسوية العربية بقيت نموذجا فرديا ولم تستطع في أي وقت من تشكل تيار فكري كبديل للنموذج الذكوري كما هو حاصل في الغرب. لكنهن طالبن بخصوصية كتابة المرأة كموضوع للتحرر والمساواة وهذا لن يتحقق دون تحرر كل من الرجال والنساء معا

من مفاهيم الذكورة والأنوثة أي تحرر الرجل من مفاهيم السلطة والقوة والتفوق وتحرر النساء مما تسميه بعض الناقدات من عقدة سندرلا أي المرأة التي تعاني البؤس وتظل تنتظر عوامل خارجية لتغيير حياتها...

نشكر أخوات شكسبير مبدعات وباحثات المؤسسات اللواتي هيأن بشغف الأرضية، واللواتي بفضلهن نوجد اليوم، ذلك أن نضال المرأة لم يعد يتموقع إلا في الإبداع نفسه، وأريد هنا أن أعود لرأي فيرجينيا وولف في مقالتها "غرفة خاصة بالمرأة" التي دعت فيها إلى استعمال الكتابة كفن وليس كوسيلة للتعبير فقط. ذلك أن فن الإبداع يتطلب الحرية والسلام والاستقلال المادي والمعنوي، واليوم تبدو مسألةُ بناء نظريات حول قدرات النساء أقل أهمية بكثير من البحث عن أية غرف وعن أي فضاءات يتوفرن...

إن النقد النسائي هنا سيبقى وعلينا أن نجعله وطنا دائما.

المرأة والمسرح... ذاكرة مكان

سالم أكويندي

يثير موضوع المرأة والمسرح الكثير من الآراء والمواقف والتداعيات، بحيث تتضارب هاته الأراء والمواقف في أحقية تناوله كموضوع خلافي، مادام الأمر يتعلق باقتران المرأة فيه بمجال فني جمالي له مثيراته، وضوابطه التي تجعله مجالا مشتركا في التجربة الإبداعية الإنسانية، وعندها لا يكون مجالا مخصوصا بالمرأة أو الرجل بل لهما معا، مادامت صفة الإنسانية شاملة في هذا المعنى، كما أن مجال الإبداع وبصفة عامة لا يقوم على أي تمايز بين الذكورة والأنوثة، بل ينبني على الخصالات وأحاسيس يتم التعبير عنها تبعا لانفعال الذات بموضوعها والمتجلي كما أسلفنا في الانفعالات والأحاسيس الإنسانية وهذا المنطلق في موضوع العلاقة بين المرأة والمسرح بما هو مجال من مجالات التعبير الفني، قد يبدو لنا وكأنها مسلمة لا تحتاج إلى برهان أو بيان، غير أننا نلاحظ ومن منظور تاريخي ثقافي أن حضور الممارسة النسائية في المسرح تكاد تكون منعدمة بل إنها تغيب ولفترات طويلة في تاريخ المسرح وعلى جميع مستويات ممارساته : تأليفا وإخراجا وتمثيلا، إن لم نقل حتى على مستوى المشاهدة والتلقي، الشيء الذي تثار معه مجموعة من الأسئلة تتعلق بهذا الغياب ودواعيه ؟ كما أن ذات المسلمة تؤكد لنا حضورها النوعي حاليا، وبشكل مفارق للغياب الملاحظ والمثير للتساؤل، وهنا نلتقي ثانية بأسئلة هذا الحضور، مع العلم بأن هذا الحضور اللافت للانتباه، ورغم أنه حضور نوعي ولافت، فإنه يبقى على مستوى الكم وبالقياس لمجالات الداعية أخرى متدنيا، خاصة إذا قارناه بالرواية والقصة

والشعر. وفي مجال الكتابة سأركز فقط على النصوص الدرامية المنتجة من قبل نساء كاشتغال دراماتورجي قد يؤدي للخشبة أو لا يؤدي إليها. وهذا جانب آخر نسجل فيه ندرة في الاهتمام النسائي بمجالات المسرح. ناهيك عن مكونات بناء العرض المسرحي. والتي تأخذ صفة المهنية في تحقيق الإنجاز المسرحي.

إذن هناك ثلاث لحظات في علاقة المرأة بالمسرح. تفسجل أولاها غياباً تاما للمرأة، وثانيتها حضوراً مثيراً للانتباه على مستوى الكتابة المسرحية : تأليفا وإخراجاً وتمثيلاً، وثالثتها تسجل ندرة في كم النص الدرامي.

وهذه اللحظات الثلاث في علاقة المرأة بالمسرح، وانطلاقا من مفهوم الكتابة، الذي يستع حسب المجال المحدد في المسرح حيث يعني هذا المفهوم كل المفردات التي يتحول معها النص الردامي إلى العرض على الخشبة أمام جمهور، بما في ذلك التلقي، إذب تسمح هذه اللحظات الثلاث في علاقة المرأة بالمسرح بطرح ثلاثة أسئلة أساسية لها صلة بهذه العلاقة وبفعل ممارستها وتحقيقها كإبداع فني، حيث يتضح هذا الفعل في الكتابة. والتي يمكن أن نؤشر عليها كموقع لهذه الممارسة، فيما تحيل عليه دلالة الذاكرة كمكانه، باعتبار المسرح أساساً يتضمن احتمال وقوع هذا المفهوم في امتداد دلالاته كفضاءات. خاصة وأنها دلالات تستقر وتحدد فعلها ككتابة يثبتها العرض المسرحي كمتخيل يشتغل كمنتوج فرجوي بآليات هذا المتخيل، إذ يرجعنا هذا المعنى لكيفية إنتاج الفرجة ومؤطراتها الاجتماعية والثقافية والسيكولوجية، بما يعني أصولها المجتمعية أي مرجعيتها السوسيوثقافية، كما أن معنى التلقي يحدد آليات إنتاج هذا المعنى على مستوى سوسيوسيكولوجي وهو ما يوحي كذلك بترسيخها في الذاكرة كتلق.

والأسئلة الثلاثة التي سبق وأشرنا إليها نحددها كما يلي :

- سؤال الغياب
- سؤال الحضور
- سؤال الندرة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمقاربة هذه الأسئلة، سأركز على تجربة المسرح المغربي، لأنني عايشتها عن قرب. إن لم نقل من الداخل، كما أن التجربة المغربية ليست إلا نموذجا للمساح العربية، والتي قد نجدها هي نفسها امتدادا لما عرفه تاريخ المسرح عموما، والذي ناهز 2600 سنة.

تاريخ خروج المرأة من المسرح :

1. تسجل الكتابات التأريخية للمسرح المغربي الحديث غياب المرأة عنه. وإن كانت تحضر كموضوعة للعروض المسرحية المقدمة، أو كشخصية من الشخصيات الفاعلة في أحداث هذه العروض، ويسجل هذا الغياب للمرأة كغياب فيزيقي، وكان يعوض حضورها هذا بالممثل الرجل الذي يتقمص دورها ويعطيها حضورا رمزيا في الملابس والحركة والصوت، ومن ثمة تتحدد ملامح حضورها حسب ما يقتضيه مقام العرض المسرحي، علما بأن هذا الحضور الرمزي للمرأة ليس إلا حضورا متواطؤ عليه بين أعضاء الفرقة والجمهور، وكأن عملية التواطؤ هذه تأكيد لغيابها الفعلي، والتي تكون هي على علم به، بل إنها من يسعى لإضفاء شرعية على تأكيده، ولا يدخل احتجاجها والذي هو بمثابة انتقاد وتقويم في أحسن الحالات لكيفية الأداء أو الهيئة المقدم بها دروها، الشيء الذي يعطي الانطباع بمدى سلبيتها في تمثيل هذا الدور، وهي سلبية تعبر عن تنازلها في حق الوجود على المستوى الرمزي لها كإنسان، خاصة وأننا نعلم في سيكولوجيا التقمص ولعب الأدوار في بعدية النفسي والاجتماعي، أن التمثيل هو أعلى مراحل الوعي والاستيعاب للشخصية المقدمة على المسرح، غير أن ما يقوم به الرجل الشبيه/ المثيل، ليس إلا تقليدا لهذا الدور، ومعنى التقليد أنه أدنى مرحلة من مراحل أداء الدور التمثيل مثلا، وهذا التقليد هو ما يعطي مبررا لاحتجاح المرأة وانتقاداتها في الأداء التمثيلي للرجل والذي يريد أن يكون شبيهها للمرأة وليس المرأة نفسها وهذا ما يفترضه الأداء التمثيلي الذي يقوم به الرجل، وكأن الرجل في قبوله أداء هذا الدور لا يقوم إلا بإثبات صورة الشبيه للمرأة وليست هي على كل حال، وهنا يطرح مستوى رمزي آخر لفعل السيطرة - كما يفترض ذلك الفكر الخرافي - على الشبيه والنيل منه على حد ما يذهب إلى ذلك

الخرافي/ السحري - لمفهوم الشبيه، ولعل هذا الاعتبار هو ما يسوغ وجود القناع كمثيل للآخر والنقيض له، ومجرد وضعه على الوجه لجسد مخالف إلا ونكون بصدد محاولة السيطرة عليه والقاء شرّه، خاصة إذا ارتبط القناع بتمثيل لقوى قاهرة، وهذا التأويل في لعب دور الأخير والظهور به لا يعني فقط استحضار هذا الآخر والاعتراف به من خلال شبيهه، بل تحقيره والتنكيل به. واثبات هذه الصورة واستعادتها من أجل السيطرة عليه، ويمكننا أن نذهب بعيداً في إحالات هذا التأويل لنصل لأسطورة الخطيئة الأولى.

إن حضور المرأة في المسرح وبالشكل الذي حددناه، لا يعني إلا حضورها الرمزي، مما يجعله ينطوي على غياب فعلي ومقصود، كما أن حضورها هذا هو حضور ملتبس بوجود النقيض ومن خلاله والذي يتلبس دورها في أدنى مستوى من مستويات الأداء المسرحي بحيث يترتب على هذا المستوى أنها في مستوى أدنى من الوعي باحضار حقيقتها والمتمثل في فعل التمثيل كحالة وعي بما تعنيه الشخصية المراد لعب دورها. ولعل درجة التقليد والتي هي المستوى المقدمة به شخصية المرأبة في غيابها الفيزيولوجي هو مقصود للأداء في أدنى صورة ومن ثمة في أدنى حضور للمرأة، أي أنها تحضر في بناء صورة غير مكتملة وهو ما جعلنا ننعتها بالشبيه للاعتبارات السالفة الذكر، كما أن مستوى حضورها الشكلي يستدعيه الموضوع الذي تكون عليه المسرحية أو المدرج فيها، وهنا تلعب ثنايا الكتابة وتطريزاتها على المزيد من إخفاء ملامح المرأة في المسرح، والذي عليه تاريخيا بالبدايات الأولى في المسرح المغربي.

2. إذا قارنا هذا الحضور الملتبس للمرأة في المسرح والذي اعتبرناه غيابا، بمعطيات من الغناء الشعبي. كلون تعبيري يقوم على الأداء الاستعراضي حيث سنبقى في هذه المقارنة ملتزمين بالبدايات الأولى لفن الغناء الشعبي الاستعراضي مع تأكيد الالتزام بالتجربة المغربية كمكان وموقع لهذا الأداء والمتمثل بالتحديد في أصل العيطة، باعتبار هذا الأصل يكاد يغطي في تواجده كل التراب المغربي، ونقصد هنا فن أحواش لأن هذا الفن هو الأصل الذي انشقت كل فنون الأداء الغنائي والاستعراضي، كما أن ا الملاحظة الأساسية، والتي نسجلها هنا هي أن

حضور المرأة ومشاركتها الفعلية في هذا الفن كانت ثابتة وضرورية، غير أننا نلاحظ غياب هذا الحضور المسجل في الأصل (أحواش). خاصة فن اعبيدات الرما والذي يعتبر هو كذلك ورغم انبثاقه عن فن أحواش، أصلا للعيطة في مختلف تجلياتها بمناطق المغرب، مادام فن اعبيدات الرما عرف في كل هذه المناطق تبعا لانبثاقه من أصل كان يعطي هذه المناطق، وهذا راجع لارتباط فن اعبيدات الرما كفرجة بالرما أي السادة والذين يأخدون صفة الرما والتي هي هوايتهم في الصيد وخرجات النزهة التي يقومون بها وهذا لا يتم إلا بعد جني المحاصيل الزراعية وتتم خرجاتهم في النزاهة وأنشطة القنص والصيد في الغابة. ويظهر لنا هذا الارتباط وطبيعة هذه الهواية المكانة الاجتماعية والاقتصادية التي هم عليها بما يعني أنهم يملكون وسائل الإنتاج وأدواته في هذا النمط الانتاجي ذي الطبيعة الزراعية. كما أن هذا النمط الغنائي وفي انبثاقه من فن أحواش جاء بفعل التأثير الذي أحدثه وفود القبائل العربية الثلاث على المغرب قبائل بني ملال وبني سليم وبني معقل وقد يكون هذا الوفود تأثيرا على نمط الإنتاج ذاته والتحولات التي صار عليها بعد أن كانت مليئة الأرض جماعية فظهر نوع من الملكية الفردية مما ترتب عنه إعادة النظر في تقسيم العمل. وبفعل البركة التي تم بها استقبال القبائل العربية الثلاث باعتبارهم من الأشراف ومجيئهم يدخل في نطاق التبرك بهم وترسيخ الديانة الإسلامية وهذا ما يتجلى في ظهور فن الأمداح والسماع وأمام توسع عملية التعريب التي عرفهم المغرب آنذاك ستظهر الحاجة للغة وسيطة بين العربية القصص والأمازيغية وهذا كان ميلاد العامية المغربية إضافة لتواجد العنصر الإفريقي الذي كان اللجوء إليه تقتضيه قوافل الذهب المجلوبة من إفريقيا خاصة من سجلماسة إلي داخل المغرب، حيث سيساعد هذا الانبثاق اللساني الجديد على ظهور فن الملحون والذي سينضاف كفن رجالي محض إلى جانب فن اعبيدات الرما.

وهكذا نجد حضور المرأة في أحواش بعد هذا التحول سيقتصر على صوتها كموّال يتصاعد من خلف الأسوار، أما في فن اعبيدات الرما، فإن حضورها يتم من خلال الأداء، التقليدي للرجل والذي يقوم بأداء دور المرأة والحلول محلها

مثلما لاحظناه في المسرح . وإن كانت تبريرات هذا الغياب في اعبيدات الرما جاهزة في كون هذا الفن هو فن الركب والترحال تتبعا ومواكبة لتنقل موكب الصيد خدمة لهم ، بحيث تفرض هذه المواكبة تعذر حضور المرأة غير أن الخليفة الاجتماعية والاقتصادية هي المتحكمة في انتاج هذه الفرجة وضرورتها كفن رجالي صرف مما يجعل هذا الغياب يستند على منطق سيادة المجتمع الأبوي . غير أن الأمر سيختلف مع تطور هذا الفن من كونه بساطا للفرجة المسرحية وتحوله إلى فن مرتبط بالأضرحة والأولياء وإحياء مواسم ، وهذا ستكون الحاجة ملحة لوجود العنصر النسوي كمستهلك لهذ الفرجة الجديدة . وسبب هذا التحول في فن عبيدات الرما ، وفي انتقالهم من خدام للرما إلى خدام للأولياء وأضرحتهم والذي هو في الحقيقة ذريعة للانتقال لخدمة النساء . حيث لاحظنا أن الرما كانوا كطبقة اجتماعية تتحكم في قوة العمل ووسائل الانتاج في نمط الانتاج الزراعي ، فإن غياب هذا الشرط وتحول ملكية الإنتاج ووسائله ستجعل خدام الرما ، والذين هم العبيدات (العبيد) يبحثون عن معيل جديد ، وبذلك سيهتدون إلى الأضرحة والأولياء ومنهم إلى النساء كوافدين جدد لهذه الأمكنة والتي هي البديل والملاذ الأقرب في وسط بدوي لم ينتج مراكز إنتاج جديدة إلا هاته الأضرحة بحيث ستمثل هذه الأضرحة مراكز استقطاب لإنشاء ألوية المدن ، وهذا من سيدعو إلى ضرورة وجود فن جديد هو الساكن والذي سيرتكز فيه على دغدغة الأحاسيس وتلمس رهافتها بمقامات وإبداعات ميلودرامية تستهوي عواطف جبيسة ومكلومة تتمثل في المرأة والتي ستتبناه كفن يكاد يكون خاصا بها ومن ثمة سيصبح حضور المرأة سببا أساسية في إنتاج فرجته واستهلاكها .

وما يمكن استنتاجه من هذه المقارنة هو أن فن الأداء الشعبي وبالشكل الذي يفصح لنا عن خليفة وأبعاد غياب المرأة عن المسرح باعتبار هذا الفن هو أصل الفن المسرحي والمؤطر له كمتخيل يقوم في الوجدان الشعبي .

كما أننا نستنتج أن المسرح المغربي في بداياته الأولى عوض حضو المرأة باسناد تقليد دورها للرجل ، حيث ستكون مرجعية هذا الاسناد قد تمت فعلا في فن اعبيدات الرما حيث سيطلق على الرجل الذي يقوم بدور المرأة في فرجات هذا

الفن بالخلاوزي وهذا نشير إلى أن فن اعبيدات الرما يتضمن مشاهد تشخيصية فيها دلالات كبيرة تحيل على المسرح. وسيمتد هذا التقليد في أداء دور المرأة من طرف الرجال في الحلقة، وكذلك في العطية الجبلية المعروفة بالطقطوقة حيث يطلق على الرجل الذي يقوم بهذا الدور بالعيل والذي لا يكتفي بالغناء فقط بل بقيامه بالرقص. وهذه الظاهرة ستتواصل في فن العيطة المرساوية.

3. ولاضاءة معطيات هذا الغياب، نرجع مرة ثانية للمقارنة، حيث سنركز على تجربة المسرح اليوناني والذي يمثل المعيار الأساسي لمفهوم المسرح، إذ نجد كل الدراسات المتناولة له تجمع على أن النساء كن يشاركن الرجال في احتفالاته الأولى المقامة احتفاء بالاله ديونزيوسي في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد. وما أن انتظمت هذه الاحتفالات كفرجة رسمية مؤسسية أطلق عليها اسم المسرح حتى لوحظ اختفاء المرأة منهة(1).

وفي هذا الإطار تشير مارجريت بيبير Margarete Bieber إلى أن (نسق القيم الأخلاقية السائدة في أتيكا أنذاك كان يحرم اشتراك المرأة في الحياة العامة وينفيها خارجها...)(2) حيث ينبني هذا النفي إلى ظهور منظومة جديدة من القيم والمبادئ في الثقافة الأثينية نسبة إلى أثينا. ولهذا يكون المسرح وتطوراته بعيدة عن هذا الإقصاء، اللهم إلا إذا اعتبرنا أنه (المسرح) هو نفسه قيمة ثقافية، ولعل ثلاثية اسخيلوس الأوريستيا تساعدنا على إدراك هذه التغيرات، التي حدثت في مجالات التنظيم الاجتماعي والسياسي والنشاط الإبداعي والأساطير المهيمنة...(3)، حيث تم كل هذا الفعل سنّ قوانين سولون، والتي تنص صراحة على أن تظل المرأة الأثينية حبيسة المنزل(4).

---

(1) انظر كتاب : التفسير والتفكير والإيديولوجية، ترجمة نهاد صلية سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000.

(2) مارجريت بيبر Margarete Biber :
ص 154 من المرجع السابق.

(3) المرجع السابق، ص 154.

(4) المرجع السابق، ص 156.

وقد ترتب على تطبيق هذه القوانين ظهور الأسرة كوحدة اجتماعية في مجال الممارسات الاقتصادية الجديدة، تأثير جذري في تغيير دور المرأة في الحياة العامة في اليونان. . . (5). وهذا الدور الجديد للمرأة داخل الأسرة تقول سو-إلين كيس في كتابها النسوية والمسرح هو السبب المباشر في اقصائها عن ساحة الحياة العامة، ومع ظهور البوليس المدنية (الدولة) انحلت الأنظمة الاستقراطية لتظهر العائلات المنفصلة (الأسر النووية) كأساس للتنظيم الاجتماعي الجديد الشيء الذي ظهرت معه الملكية الفردية المتمركزة في أيدي الذكور. وبذلك خضعت حقوق المرأة لهذا النمط في الملكية حيث أصبحت هي نفسها وسيطاني تبادل الثروة، وأصبح الزواج مؤسسة تقوم على التملك والملكية(*) وهنا تلاحظ سو-إلين كيس أن كلمة الزواج باليونانية تعني الاقتراض، فكانت المرأة قرضا يقرضه الأب للزوج، وفي حالة الطلاق يصيد الزوج ما اقترضه من الأب. وعلى هذا الأساس الجديد في التنظيم الاقتصادي ظهر التنظيم السياسي، والذي أصبح بموجبه حق المواطنة يتحدد بالانتماء للأسرة، أي أن هذا الحق له روابط وأصول عائلية، وقد ترتب عن هذه القاعدة تحديد صارم للحياة الجنسية للمرأة، مما ضاعف من مسؤولياتها في ضمان شرعية الأبناء للاحتفاظ بالعضوية السياسية في المدينة/ الدولة، وفي هذا الصدد تقول الباحثة نانسي هارتسوك Nancy Hartsocke في كتابها "المال والجنس والسلطة" (. . . إن اليونانيين كانوا ينظرون إلى الحياة العائلية، باعتبارها مجالا خاصا لا يحمل دلالات سياسية، ويختلف تماما عن مجالات السياسة والحياة العامة في المدينة/ الدولة. . . وقد ترتب عن هذا وضع نظرية للسياسة والسلطة السياسية، باعتبارهما أنشطة تحدث في ميدان ذكوري بحث، يتميز بتحرره من الأعمال البدنية الضرورية الشاقة. وبهيمنة الأنشطة العقلية والروحية عليه. وفي مقابل هذا كانت الحياة المنزلية، ترتبط بالأعمال الشاقة الضرورية للحفاظ على الحياة وتُعدُّ مكانا تتسيد فيه الحاجات البدنية)(6). وهذه النظرية تؤدي

---

(5) المرجع السابق، ص 154 وص 155.

(*) الخطوبة والزواج في التقاليد المغربية تنعت بالتمليك.

(6) نانسي هارتسوك Nancy Hartsocke
التفسير والتفكيك. . . مرجع سابق ص 156.

بنا إلى فهم منطق قوانين سولون والتي تنص على أن المرأة هي حبيسة المنزل، أي أنها في معزل عن الحياة العامة، بأنشطتها العقلية والروحية.

أمام هذا التحول لا يكون غريبا أن ينحسر إحياء النساء في المهرجانات الديوزيوسية على المنازل بدل المشاركة فيها إلى جانب الرجال على خشبة المسرح(**). وهكذا يتضح لنا كيف كان اقصاء النساء عن المسرح في اليونان وبالتحديد أثينا وهو الذي وسمناه بخروج المرأة من المسرح، كما أن هذا الواقع هو الذي سيحدد وضعية المرأة وهو نفسه الواقع الذي سيشهد نشأة الدراما في إطار المهرجانات، التي كانت الدولة الأثينية تقيمها احتفالا بالإله ديونيزوس، والشيء الذي سيجعل المؤسسة المسرحية في ذلك الوقت جزءا لا يتجزأ عن المؤسسة الثقافية الأبوية الجديدة حسب ما تستنتجه سو-الين كيس(7) وقد عوصف هذا الإقصاء للمرأة بحضوره في الملابس التنكرية، التي يرتديها الرجال للقيام بهذا الدور، وهو ما لاحظناه في تجربة المسرح المغربي والذي يعرف فيه هذا التنكر في لعب الرجل دور المرأة بالخلاوزي كماسبق ورأينا ويحمل دلالة العايل في الغناء العيطي الجبلي، دون إغفال الإشارة لمجموعة من الرجال الذين اشتهروا بأدائهم الغناء النسوي.

4. إذا كان هذا الاستقراء لوضعية المرأة وكيفية إقصائها من المسرح تبعا للنصوص المسرحية التي تعكس إلى حد كبير الواقع الجديد الذي أصبحت عليه أثينا بعد تطبيق قوانين سولون، فإن أرسطو المنظرو المقعد والفيلسوف، سيكرسي هذه الوضعية الحياتية ويجعلها خاصة في المسرح قاعدة أو قانونا، إذ يركز في كتاب فن الشعر على تأكيد هذه الحقيقة، عندما يشير إلى ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية الدرامية والتي يرى أنها يجب أن تتسم بالفضيلة إذ لا تقتصر الفضيلة على فئة واحدة من الأفراد في المجتمع الأثيني، ويخصص المرأة بأن لها فضائلها

(**) يتم تقسيم أحياء بعض التظاهرات بين الرجال والنساء في المغرب، بحيث يصبح البعض منها خاصا بالرجال والبعض الآخر بالنساء، مثلا الميلود وعاشوراء.

(7) سو-إلين كيس : - النسوية والمسرح، انظر كتاب التفسير... مرجع سابق، ص 158.

الخاصة، يقرنها بالعبد، منطقا في تخصيصه هذا من أن المرأة أقل شأنا وأدنى منزلة ومقاما من الرجل(8) .

سؤال الحضور : في مقاربتنا لهذا السؤال، سنبقى مركزين على نموذج التجربة المغربية، خاصة وأنه يتعلق بسؤال حضور المرأة في المسرح، إذ سيكون اختيارنا لتمثيل هذه التجربة في المسرح المغربي، للفنانة ثريا جبران تتميز تجربة ثريا جبران بكونها تمثل حضورا للمرأة في المسرح كرئيسة لفرقة مسرح اليوم، وكممثلة، أي أنها تضطلع بدورين أساسيين في تجربة مسرح اليوم، الذي هو اسم الفرقة المسرحية التي عملت على تأسيسها صحبة زوجها المخرج عبد الواحد عوزري سنة 1987، وقد حرصت منذ تأسيسها أن تقدم عملا مسرحيا جديدا كل سنة على الأقل، وهكذا قدمت نصوصا درامية تتسم بالجدة، وغالبا ما كانت تعيد كتابة النصوص الدرامية المقترحة عليها، أو التي تتفق مع بعض الكتاب الدراميين علي إعدادها، الشيء الذي أعطى لحضورها بعداً ثالثا في هذه التجربة، فضلا عن صيغة العمل المتبعة في الإعداد المسرحي لعروضا على مستوى التشخيص، إذ نجد صيغة هنا والاداء المسرحي تكاد تكون مفتوحة مما يجعلها قريبة من تشجيع إضافات الممثلين، وإبراز طاقاتهم التعبيرية، خالصة الأدوار التي تسند لثريا جبران، وهذا ما لوحظ علي في الأعمال التي لم يقم بإخراجها عوزري عبد الواحد مثل عرض مسرحية طير الليل الذي أشرف عليه فوزي بن السعيدي.

ومن ريبرتوار هذه التجربة نجد :

- حكايات بلا حدود عن مقالات - لمحمد الماغوط سنة............... 1987
- بوغابة مستنبتة من قاوكي - محمد عن بتلولد سنة.............. 1988
- نركبو لهبال - عبد الواحد عوزري.......................... 1990
- النمرود في هوليود - عبد الكريم برشيد 1991
- سويرتي مولانا - عبد الواحد عوزري 1992
- الشمس تحتصر - عبد اللطيف اللعبي 1993

---

(8) سو-إلين كيس، مرجع سابق، ص 168.

- أيام العز – فاضل يوسف.......................... 1995
- اللجنة بشير القمري................................ 1996
- غبابن تيمورلنك – يوسف فاضل..................... 1995
- امتا نبداوا بمتا – محمد بنكطان....................... 1997
- البتول – محمد بمحاجي 1998
- العيطة عليك – محمد بهجاجي 1999
- الجينرال – محمد بهجاجي 2001
- أربع ساعات في شاتيلا – جان جونيه/ محمد برادة 2002

تعتبر تجربة الفنانة ثريا جبران في فرقة مسرح اليوم، تجربة نوعية بالقياس لتجربتها السابقة باستثناء ما قامت به مع الطيب الصديقي في مسرح الناس، حيث ساهمت بتجربتها الحالية في تطوير الممارسة المسرحية بالمغرب، وإننا إذ ننظر إلى هذه التجربة من موقع ثريا جبران كامرأة، فإنما ننظر إليها باعتبارها إضافة متميزة ولا تتوم على أي تمايز فيما بين هذه التجربة التي تقودها امرأة وتتولى رئاستها، وبين أي تجربة رجالية أخرى مثلا تجربة مسرح الناس، وهذا التمايز لا تستند فيه ثريا جبران على أي توجه نسوي مثلما هي عليه الحال في تجارب نسوية خاصة في الغرب، بل إن تجربة ثريا جبران مع فرقة مسرح اليوم تأتس بالإضافة الإبداعية ورغم هذه الملاحظة، فإن الفنانة ثريا جبران قدمت أعمالا مسرحية لها علاقة بوضعية المرأة، بل إن هذه الأعمال كانت موضوع المرأة هو تيمتها الأساسية مثل مسرحية البتول ومسرحية النمرود في هوليود، إذ ركرت المسرحية الأولى على (حياة كاتبة مقهورة تحاول عبر الكلمات أن تجد الجرأة لإعلان رفضها العيش في عالم يحكم عليها بالصمت. وهذه المسرحية مقتبسة عن نص لميشيل ميرينيبي، وقد عمل محمد بهجاجي مقتبس النص على توظيف أشعار المتنبي ومحمود درويش وأدونيس وأبي القاسم الشابي وحسن نجمي)(9)، أما المسرحية الثانية،

---

(9) مونيكا رووكو : المسرح العربي معاصرا، ترجمة د. سعيد الناجي مجلة عمان، تشرين الثاني، العدد 77، ص 67.

ملاحظة : علمت على اعتماد هذه الدراسات في الكثير من النماذج النسائية الواردة بنوع من التصرف.

فتحكي عن حياة امرأة/ الخامسة في علاقتها بعمارة تحرسها وتعتني سكانها مساعدة في ذلك زوجها ونظرا لاستمرار غيابه أصبحت اسمها مرتبطا بالعمارة وسكانها وكأنها هي العمارة، الشيئ الذي وفر لعب أدوار متعددة للمرأة المالكة والخادمة والأم، إنها كانت امرأة تحمل هم عمارة وكأنها الوطنية. وهكذا نلاحظ أن ثريا جبران لعبت كل الأدوار النسوية في المسرحيات التي كانت تهتم بقصة المرأة ولم تتحول في أدوارها تلك لما يمكن أن يشير إلى أي بعد من الأبعاد التي تدعو إليها الحركة النسوية، بما في ذلم انتقادها لنظام المسرح الذي يغيبها من منظور رجالي/ ذكوري، حيث ذهبت هذه الحركة إلى الدعوة إلى اللانص واللامسرح كتوجه نقيض للمسرح الذكوري أو مسرح تمجيد الذكورة، إذ كان دور ثريا جبران في هذه المسرحية قائما على التصور السائد في المجتمع حول المرأة وبذلك كانت هذه الأدوار في هذه العروض المسرحية المهتمة بقضية المرأة يثير مجموعة من الإشكالات التي ينبني عليها دور المرأة في الحياة العامة وكيفية النظر إليها، حيث تأسس عليها تصور المجتمع للمرأة في هذه الفترة والتي نحددها تاريخيا بتواريخ هذه العروض ذات الصلة بموضوع المرأة والمسرح والتي رأينا أنها تنطلق من روح التشريعات والقوانين المنظمة للمدينة الدولة في نموذج المجتمع اليوناني، وهو نفس التصور الذي يتواصل ليمس كل المجتمعات الحالية(***) بما يعني تكريس هذا التصور وكأنه تصور كوني لوضعية المرأة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالمقارنة مع هذه الأدوار نجد فرقة مسرح اليوم تقدم مسرحيات تطرح قضية المرأة بشكل مفارق للأدوار الواضحة، كما أن هذه المسرحيات لم يكن موضوعها المباشر هو قضية المرأة بل إنها تأتي متضمنة لهذا الموضوع وذلك بتركيزها على المرأة التي تقوم بأداء دور الرجل وهذه هي المرة التي نصادف فيها مثل هذه الأدوار في المسرح المغربي، حيث قامت ثريا جبران بأداء دور الرجل في مسرحية بوغابة محاولة تمثل هذا الدور من موقع الرجل وليس المرأة بخلاف ما كان يقوم به الرجل في أداء دور المرأة والذي كان يؤديه من موقع الرجل في تمثله لصورة المرأة الشيء

(***) يمكننا الرجوع في هذه الفقرات للدراسات التي قام بها، انجلز حول مورغان، وهشام شرابي حول المجتمع العربي.

الذي جعله متاراً للسخرية وهو ما نعتناه بالتقليد في أداء الدور وليس التمثيل، ومن هذا المنطلق أجادت ثريا جبران أداء دور بوغابة بكفاءة عالية والذي كان بعيدا عن أداء دور الشبيه في مسرح الرجل وهذا ما يؤكد أن فرقة مسرح اليوم هي فرقة لتقديم الإبداع بعيداً عن كاتبه أو موقعه مما يعني أن فريق العمل بمسرح اليوم هو فريق دراما كورجي لا يعنيه الإصناعة الفرجة المسرحية.

والمسرحية الثانية التي تؤدي فيها ثريا جبران دور الرجل، فهي مسرحية العيطة عليك والتي كانت احتفاء بالفنان الشعبي بوشعيب البيضاوي والذي كان يزاوج بين الأداء الغنائي النسائي ولعب دور المرأة في الكوميديات المسرحية الشعبية في فرقة القدميري. وقد جاء لعب دور هذا الفنان وتقمصه من طرف ثريا جبران أداء مضاعفا: امرأة تقوم بأداء دور رجل يؤدي دور المرأة في أغانيه ومسرحياته، حيث كان قيامها بأداء هذا الدور تبعا للصورة التي يتمثلها الرجل في أدائه لدور المرأة، أي الابقاء في الأداء التمثيلي على مستوى التقليد والمحاكاة لدور الشبيه وعدم الارتقاء به لما يجب أن يكون عليه التمثيل كما هو مفترض في أداء المرأة لدور المرأة وكأن ثريا جبران في أدائها هذا أرادت أن تعطينا صورة عن تمثلات الرجل للمرأة عندما يتقمص دورها والذي رأينا أنه ينبني على نوع من التشويه الكوميدي والحفاظ على إعادة إنتاج هذه الصورة مما جعلنا نقارن ذلك بمنطق الفكر السحري/ الخرافي للنقيض والنيل منه، كما يعني ابقاؤها علي هذا المستوى في الأداء التمثيلي لدور الرجل في دور المرأة على انتقاد ضمني لصورة المرأة كما يقدمها مسرح الرجل، وقد ادخلتها هذه التجربة وبالشكل الذي تمت به على الخشبة إلى أسلوب المسرح والذي لم يكن واضحا على مستوى الكتابة الدرامية ولا حتى على مستوى الاقتراح الدراماتورجي الذي بنى عليه المخرج عرضه، وهنا يحضر التمثيل بتوة كوعي بالشخصية المؤدى دورها واستيعاب أبعادها وتعالقائها في النظام الثقافي الشيء الذي يمكننا القول معه أن ثريا جبران نزحت بنا إلى منطقتها كفنانة مسرح للغة المسرح واستعاراته لإنتاج لغة ثانية وهي اللغة الواصفة أو ما يصطلح عليه بالميتامسرح. وبهذا الإنزياح في التمثيل ومفرداته في الأداء جاد انتقادها لصورة المرأة وكما انتجها المجتمع/ الرجال في نهاية

الخمسينيات من القرن الماضي، علما بأن الغاية من تقديم هذه المسرحية لم تكن هي الانتقاد بل الاحتفاء بفنان شعبي ورد الاعتبار لفن العيطة كفن شعبي يسكن في الوجدان، والجانب الواعي في الأداء والذي يظهر لنا من خلال فعل التمثيل والذي قامت به ثريا جبران - ونحن نعلم أن مستوى التمثيل في الأداء المسرحي للأدوار وتقديم الشخصية هو فعل واع ومستضمر لكل أنساقها وكيف أنتجت في الواقع - وهو ما عبرنا عنه بحسن الأداء والإتقان والإجادة، إضافة للسياق الحكائي الذي قدمت به المسرحية صورة الفنان بوشعيب البيضاوي في عرض مسرحية العيطة عليك والذي تؤكد فيه الحكاية المقترحة أن العمل الذي كان عليه أعضاء الفرقة الغنائية التي تصاحب الأداء الغنائي للفنان بوشعيب البيضاوي هو المبرر لتواجد النساء وحضورهن هذه الحفلات الغنائية، وهو عماء مفتعل لحصول قبول حضور النساء هذه الفرجات وعدم حضورهن ليس مرتبطا بإرادتهن بل بإرادة الرجال الشيء الذي يطرح حكاية ثانية في سياق الحكاية الأصل، حيث نجد العماء حاجبا للرجال في حضور النساء، والذي يقوم مقام التنكر في اللباس كما هي عليه حالة الفنان بوشعيب البيضاوي الذي يصبح مقبولا بدون عماء مادام هو نفسه ملغى في ملابس النساء والحضور بهيئة تشبههن وكأن الرجال في قبولهم بهذا الحضور هو قبول بما يقوم به أداء الدور في المحاكاة والتقليد والذي رأينا أنه يقوم على التنكيل بالمثيل والنيل منه، وعندها يمكن للمرأة أن تحضر الفرجة وتساهم في بنائها، وكأن المانع من تحقيق الفرجة يتمثل هنا في هذا الحضور الرجالي وحده، ومن هذه النتيجة نصل إلى حقيقة أخرى في غياب المرأة عن المسرح، ومعنى الغياب هنا هو غياب الفرجة واستحالتها. ونحن نعرف أن المسرح هو فن اللقاء الحقيقي بين المثل والممثل وبين الممثل والجمهور، وعندم يغيب هذا اللقاء الحميمي يغيب معنى المسرح، ونلاحظ كذلك أنب ما تقوم عليه مسرحية بوغابة(***) هو هذا الأزدواج في شخصية بوغابة، والذي كلما كان رائق

(***) مسرحية بوغابة مقتبسة عن مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي برتولد بريخت، ويفضل محمد قارتي أن يطلق على هذا الإقتباس الاتسنبات أي جعلها مشبعة بالأجواء المحلية، وتقوم شخصية بونتيلا على المزاجية والتقلب في تعامله مع تابعه ماتي، وسبب هذا التقلب هو حالة السكر أو الصحو، وهذه الفكرة اعتمد بتلالود بترنحت في صياغتها نصا دراميا على حكاية قلندية شعبية.

المزاج بفعل الخمرة، وإلا كان رجلا طيباً تحسن معاشرته، وبمجرد أن يصحو من سكره، إلا أصبح شخصا صعب المعاشرة ويقسو على كل من حوله، وهذه الحالة المزاجية في شخصية بوغابة هي نفسها التي نجدها في شخصية بوشعيب البيضاوي والذي بمجرد أن يرتدي لباس المرأة ويقوم بأداء دورها في الغناء أو المسرح إلا وأصبح شخصا آخر، والحالة العادية هي التي يكون فيها بكامل هيئته وكما يظهر بها على خشبة الغناء أو المسرح، إذن تحول الشخصية وتقلب أدوارها خاضع لمؤشر خارجي الخمرة في حالة بوغابة واللباس النسوي في حالة بوشعيب البيضاوي وما استقامة لهذا التحول المزاجي هو المسرح، وهو نفسه ما يعطي معادلا لاستقامة حالة ثريا جبران بسيطرتها على أدوات المسرح خاصة التعبير الجسدي، وقيامها لفعله الدرامي والمتمثل هنا في التمثيل كنشاط إنساني واع أي أنها تضفي طابع التوازن من خلال هذا الفعل والسيطرة عليه، وفن ثمة يكون الفن علامة والمسرح خاصة ضرورة سوسيكولوجية في حياة الإنسان وتحقيق إنسانيته(*****).

التجربة المسرحية لفاطمة شبشوب:

إذ تميزت تجربة ثريا جبران مع مسرح اليوم بامتلاك ناصية التمثيل كفعل درامي واع لفهم الشخصية وأداء دورها، باعتبارها ناصية لسبر غور النفس الإنسانية، وهذا ما قام عليه النظام الإكراهي للتراجيديا كما نظر له أرسطو والمرتكز أساسا على تهذيب الميول والانفعالات الإنسانية، ومحاولة السيطرة عليها تحقيق لفعل الإندماج والتماهي قوانين سولوت للمدينة/ الدولة في أثينا، فإن تجربة الفنانة المبدعة فاطمة شبشوب تنهض من موقع مغاير لتجربة مسرح اليوم وتسعى إلى متوقعها هذا من منظور قريب إلى حد ما من أطروحات الحركة النسوية، والتي رأينا أنها أطروحات لقيضة لقوانين المسرح باعتبار هذا الأخير مؤسسة من مؤسسات المجتمع الذكوري، ولهذا فإنها تخترقها بطرحها لمفهوم اللامسرح أو

(*****) لعل الفعل الخارجي هو قوانين المدينة/ الدولة، والقائمة على الملكية الفردية وحب التملك، وفن نتمة فرض السيطرة إذ تكون نتيجة هذا كله تقسيم العمل كآلية لضبط نمط الإنتاج السائد من جراء امتلاك قوة العمل ووسائله، وعلى هذا الأساس كان اقصاء المرأة وعزلها، بحيث كان رد فعل الحركات النسائية هو المطالبة بالمساواة.

المسرح النقيض Anti théâtre، وفاطمة شبشوب لم تعمل على هذا التقويض لمفهوم المسرح كمؤسسة أو كضوابط محددة، بل عملت على الانغماس فيه وجعله مجالا لتحقيق إبداعاتها وبذلك كانت تراهن على إبراز كفاءتها في امتلاك الياته لقول الحكاية النسوية وإعاة زمام الكلام ليدها، والشيء الذي جعلها تختار صيغة المسرح المفتوح والمتمثل في الحلقة والقيام بدور القائد فيها كدور رئيس، ونحن نعلم أن فن الحلقة هو فن رجالي/ ذكوري بامتياز يتولى فيه الرجل دور القيادة في تجميع الناس حوله ومنح الأدوار، وتوزيعها على مساعديه وغالبا ما يكون هؤلاء المساعدون من الجمهور المتحلق حوله، مما يعطي السيادة للارتجال في أداء الأدوار والقيام بها، وبمجرد الحديث عن الإرتجال يتداعى التفكير إلى اللانص وهذا ما وارد في الحلقة، إلا أن فاطمة شبشوب سرعان ما تبعدنا من هذا التفكير عندما تعلن أنها كاتبة النص ومخرجته والقائمة بالدور الرئيسي فيه وكل هذه الاشتغالات الدراماتورجية تجيدها فاطمة شبشوب إضافة لاشتغالات أخرى تتعلق بالملابس وكل المستلزمات السينوغرافية في العروض المسرحية التي تقدمها فرقتها المسرحية والتي تتكون من طلبتها وطالباتها بجامعة مولاي إسماعيل بمكناس، وباعتماد فاطمة شبشوب على تجربة مسرحية طويلة في ميدان مسرح الهواة بفاس منذ أواخر الستينيات استطاعت أن توفق وإلى حد كبير في إدارة فرقتها المسرحية وأن تجمع بين هذه الإدارة والقيام بكل الدراماتورجية في العرضين المسرحيين اللذين شاهدتهما لها في هذه التجربة المسرحية 93/94، 95، 96، 97.

وانطلاقا من إعادة زمام الكلام في تجربتها كامرأة في المسرح بدأت البحث في أصول الفرجة المسرحية المغربية كأصول ثقافية وهو ما هداه لفن الحلقة، ثم لما كانت تقوم به اللعابات أي اللاعبات، وهن نساء يقمن بالغناء والتشخيص في الغناء الشعبي المغربي في القديم، وتعرفن في العيساوي نسبة إلى الشيخ الكامل الهادي بنعيسى دفين مكناس باللبيات أي اللبؤات أنثى الأسد حيث يقدمن فرجة مسرحية ضمن الاحتفالات الشعبية المقامة في ضريح الشيخ الكامل بمناسبة عيد المولد النبوي وقد سبق لنا وتعرفنا على فن اعبيدات الرمى وتحوله إلى فن الاحتفاء

بالأولياء والصالحين وأحياء مواسمهم وهنا يتموقع هذا الفن باعتباره ينتمي إلى فن الساكن في الغناء الشعبي المغربي المعروف بالعيطة، كما تعرفنا علي أن فن اعبيدات الرمى مقتصر على الرجال إلا في هذه الحالة التي تعرف بالجذبة، إذ يكون الدور الأساسي في هذا الفن الاستعراض للجسد باعتباره موقع الدنس والمحرم وكل الانهكات التي تتم له وبه هي من أجل التطهير، نلاحظ هن المناسبة والمكان لاستدعاء هذا الفعل التراجيدي والذي يشبه إلى حد بعيد ضارعات اليونان بأثينا في حضرة الإله ديونوزيس، وخارج هذا الإطار تتحول اللبيات/ اللبؤات إلى حضاريات، أي مكلفات بتنظيم والقيام بحفلات الحضرة وهي حفلات للذكر والتوسل، وهنا نصادف مرجعية أخرى في هذا الفن النسائي الصرف، ويتمثل في الطقس الكناوي ومول طقس توسلي تعبدي يقوم على الذكر مما يجعله يدخل في إطار الساكن وضمن هذه المرجعية تشتغل فاطمة شبشوب إذ بربوعها لهذا المورد تقترب أكثر لفهم الذهنية النسوية والسبر بعيداً في ذاكرتها لاسترجاع ذكريات القهر والتسلط انطلاقا مما رسمته هذه الإكراهات على جسدها وهو ما يعطي مبرراً لحضور الجسد الأنثوي في مشاهد صراعية لاستخراج المكبوت وإشباع رغباته في الشطح الذي يعادل الشطح الصوفي.

ويعرف هذا النوع من الفن الغنائي الشعبي في الكناوي بالسوسية ويمارس بقوة بحاضرة مكناس التي كانت عاصمة للسلطان المولى إسماعيل المعروف بجلبه لعبيد البخاري من السودان (إفريقيا) وهذه المعطيات هي ما تحمله مسرحية مولات السرّ كآخر عمل مسرحي قدمته فاطمة شبشوب.

وما نريد تسجيله في هذه التجربة هو إصرار فاطمة شبشوب على القيام بدور الرجل خاصة في مرمية إلى فاضت المظهورة، والدور الرجالي الذي تقوم به في هذه المسرحية لا يرتبط بسياق العرض ذاته أي ما يؤدي فيه بل مرتبط أساس بالشكل المسرحي المختار من قبلها والذي هو الحلقة. ونحن نعلم أن فن الحلقة فن مخصوص للرجال وبامتياز، كما أن نوع الحلقة التي تختارها هو نوع حلقة فن الحكي، إذ يتولى عادة الرجال القيام بهذا الدور في تقديم السير الشعبية، إذ تزاوج في دورها هذا بين الحلايقي الجامع الحلقة والمسؤول عنها أمام الجمهور الذي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسلمها خاصية الكلام وبالتالي ينتظم وفق إرادتها في بناء خاتم الحلقة دائريتها، ثم دور الراوي الذي يتملك سحر الخيال والجنوح به، ثم دور المسير الذي يحدد أدوارا لمتدخلين أو فترات اشراك الجمهور وإعادته إلى الواقع، ونقف هنا عند هذا الدور المتعدد لنتأمل حكاية شهرزاد ولياليها الألف، حيث كانت المرأة هي التي تتولى الحكي وقد أسلمته للجدات مع الأحفاد وتواصل ليصبح فن قول الحكاية فنا نسائيا، لكنه تحول لظهور البطولات الشعبية والحنين إليها فيما تحمله أخبار أبطالها من سير أمام ضغط الواقع المعيش إلى الرجال الذين أصبحوا يتحكمون في زمام الحكي وقوله، ألا يعتبر نزوع فاطمة شبشوب في الإصرار على قيامها بأدوار الحلايقي نزوعا وإصراراً على استرجاع فن الحكي إلى أصلها، وبذلك تعتمد المسرح مجالا لتحقيق هذه الرغبة والعودة بالحكي إلى أنوثته؟ ثم ألم تلجأ شهرزاد للحكي إلا انفلاتا من سطوة الرجال وبذلك أعطت للحياة متنفسا جديدا في استمرار نبت جنسها؟

إن مسرح فاطمة شبشوب يقوم على استعادة سيطرة المرأة على زمام الحكي وقوله وهذا القصد هو الذي جعلها تركز على مواقع الحكي والنبش في ذاكرته إلى الحد الذي اهتدء معه إلى أعماق المخيال الشعبي والاعتراف منه بحس نسوي وضع تجربتها المسرحية موضع الطرح النسوي في المسرح رغم أنها لم تدعُ إلى تقويضه بل استعارته كمتخيل تبني به عوالم الخيال.

ندرة التأليف الدراماتورجي للمرأة :

لا تقتصر ندرة التأليف الدراماتورجي على المرأة العربية وحدها، بل تشمل هذه الندرة في التأليف النساء بصفة، كما أننا نسجل هذه الندرة في مجال المسرح خاصة، مقارنة مع أجناس أدبية أخرى مثل الشعر والرواية والقصة. وإن كانت هذه الندرة واضحة طيلة تاريخ المسرح الممتد لـ 2600 سنة، فإن المائة سنة الأخيرة من القرن الماضي تؤشر على نوع من الاهتمام النسائي بالتأليف المسرحي. وهذا الاهتمام راجع لاعتبارات تتعلق بالتحول الاجتماعي، وبروز الوعي الحقوقي، تبعا لتواجد تنظيمات نسائية، وكذلك لوفرة حظ المرأة من التعليم، وأمام تنامي الوعي الحقوقي لدى النساء ومشاركتهن للرجال في أمور الحياة العامة فإن السمة

الغالبة على المؤلفات المسرحية النسائية عكست وإلى حد كبير القهر الاجتماعي المسلط عليهن، وانتقاء النظرة الدونية للمرأة، إلى الحد الذي جعل النصوص الدرامية النسائية تنحو منحى نقيضا للنص الدرامي، بمعنى أن هذه النصوص جاءت عبارة عن عرض لحالات درامية ومواقف تعبيرية تلجأ المرأة المؤلفة إلى أدرمتها Dramatisation أكثر من مسرحيتها Théâtralisation مما جعلها إبداعات لا نصية وبالتالي كانت أثناء مسرحتهاتعتمد منطق اللامسرح R'outi théâtre.

والحالات المسرحية التي سنحاول عرضها هنا نجدها متمثلة في المكتابات الإبداعية لنساء لم ينطلقن أصلا من موقف الحركة النسوية، ولذلك لا تكاد تميز بينها وبين النصوص الدرامية الإبداعية التي أنجزها الرجال كما أننا نصادف نصوصا درامية شارك في كتابتها نساء ورجال في إطار التأليف والإعداد الدراماتورجي الجماعي مثلما أشرنا إليه في حالة ثريا جبران وعبد الواحد عوزري، أو حالة فاضل الجعايبي وجليلة بكار بتونس أو حالة أريان منوشكين في مسرح الشمس بفرنسا، ونضال الأشقر والطيب الصديقي. كما نشير إلى كاتبات مسرحيات اقتصرن على التأليف أو الإعداد الدراماتورجي الفردي مثل: بديعة الراضي، وآمنة بنعبو وفاطمة شبشوب التي سبقت الإشارة إلى تجربتها في لعب الأدوار الرجالية.

وسنركز على تجربة الكاتبة الأردنية غادة وجليلة بكار وفاضل الجعايبي، لما تثيره النصوص الدرامية لهما من تناول لقضية المرأة وكيفية حضور المرأة من منظور نسائي في أعمالهما رغم الحضور الرجالي في هذه النصوص من خلال التجربة التونسية مع جليلة بكار وفاضل الجعايبي والتي تبقى تجربة ثنائية بما تعنيه لفظة الثنائي في علم اجتماع الثنائي (الزوج)(******).

تجربة الكاتبة المسرحية الأردنية غادة صباح:

تعتبر مسرحية: "وماذا بعد" لغادة صباح والتي افتتحت بها المهرجان الخامس بعمان ربيع سنة 1998، ملهاة قصيرة، متميزة من حيث تناولها لموضوع المرأة

(******) ج ك. كوفمان: علم اجتماع الثنائي، ترجمة بسمة علي يدران، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 2001، بيروت لبنان.

العربية من منظور غير تقليدي للجسد والعواطف في المجتمعات العربية المعاصرة، وهو من المواضيع المحرمة في علاقة الزوجين قبل مرحلة الزواج، (تصف الكاتبة ثقل الضغط الاجتماعي على شبان وشابات يعيشون علاقاتهم الجنسية تحت وطأة الخطيئة. وكل انحراف للشباب في اعتقاد الكاتبة هو نتيجة طبيعية لصراع لم يجد له الجيل السابق حلا، غير أن الكاتبة لا تقطع مع النموذج المهيمن : لأن بطلتها الشابة تؤكد في النهاية أن الشباب ؛ إذا لم يكن مستعدا لتحمل النتائج، فإنه غير ملزم برفض التقاليد، وتختار الكاتبة سطح المنزل كمكان يمثل الفضاء الحميمي للمنزل، وهذا المكان يأتي اختياره لاعتباره هو المنفذ الوحيد للمرأة في عزلتها داخل البيت، من أجل الانفتاح على العالم الخارجي والتعرف عليه ضمن الفضاء العام الذي يعتبر فضاء رجاليا وهكذا تجري أحداث المسرحية على حافة السطح، الذي تختار بطلة المسرحية اجتيازه رغم ما يمثل من خطورة عليها. لكنها تتظاهر بالشجاعة والمعامرة كلما حاول رفيقها جذبها إلى وسط السطح، إنها بهذا السلوك تعلن الخروج من الإطار الذي تبقى لها بعد ما اكتسح الذكور كل الفضاء المنفتحة على الحياة والمشاركة فيها(10) ولا تعتبر هذه المسرحية هي النص الدرامي الوحيد للكاتبة الدرامية غادة صباح، بل لها مسرحية أخرى هي "خمسة وأكثر"، وكانت أعدتها للتيلفزيون وتتمحور حول قصة أربعة نساء، وطفلة مات والدهن في حرب الخليج، وأصبحن يعشن علاقات معقدة مع الرجال، وقد رفض تقديم هذا العمل في الكثير من البلاد العربية(11).

تجربة المسرح الجديد بتونس جليلة بكار وفاضل الجعايبي :

مسرحية عشاق المقهى الخالي التي قدمت سنة 1996، وتحكي عن بحث الأمهات عن أبنائهن في العالم العربي المعاصر. إذ أصبحن يعشن قلق مثيرا وكأنهن منزوعات من أصولهن فاقدات لمشاريع الحياة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(10) مونيكا رووكو : المسرح العربي معاصرا، ترجمة د. سعيد الناجي. اعتمدت في صياغة هذه الفقرة وما يليها على المعطيات الواردة بهذه الدراسة.

(11) مونيكا رووكو، مرجع سابق.

وفي مسرحية ثانية للزوجين جليلة بكار وفاضل الجعايبي قدمت سنة 1998 هذه المسرحية : سهرة خاصة بتونس، والتي تدور أحداثها حول قصة أزواج يعيشون في مفترق الطرق، مأزمون، يحيون في عمق الألم واليأس في فتور عاطفي، أنهم أزواج بلا نوح ملعنون، ومهذمون في قسوة الحياة. إن حياة شخصيات هذه المسرحية مستلبة داخل الأسرة ويرجع فاضل الجعايبي وضعية المرأة في العالم العربي للعقليات التي تساير القوانين التي تعطيها للمرأة العربية ولا يكاد يوجد لها مثيل في باقي البلدان الأخرى. . .(12).

---

(12) المرجع السابق.

معنى صلاتي

سركون بولص

هذا ربما
ماصليت من أجله
أحياناً
هذا ما رأيته
في لحظات اليأس، مغمضاً عينيَّ
إلى النصف
أرِقاً حتّى الفجر
تلك الحديقة
(مازالت منذ الطفولة
تتألّق أوراقها في غسيل الظهر، شمي
لم تعد تُرى)
بضعُ شجيرات، زمانٌ لم تلطّخهُ
يدُ الأيّام
والصيف كثيفٌ بالنّخْل
ولا نأمة عن تلك البلاد الباردة
لا خبر عن الشمال الذي
سيغطّي بظلّه البارد وجهَ
الطفولة

رغم أنّ لي ناراً، ومصباحي
المطلّ فوق صفحةٍ بيضاء تبقى
بانتظار
أبياتي القليلة
(لن تأتي
إلاّ إذا انتهى
هذا الليل).

*

الدفتر المفتوح تحت عينيّ
قصيدةٌ لأرواح موتاي
يمرّون على صفحاته في شبه رفيف
أسمعهُ مثل لغتي الأولى
في باطن أي ماضٍ بليلٍ لن
يترك للبطل أنْ ينام
هو الذي سيفشل كلّ يوم
هو الذي سيندم
على سلسلة المتاعب
ويعرف أنّه لن يكون جلجامش
ويرفضُ المهمّة
هذه الصفحة الليليّة ستكفيه
ليمشي
إلى نهاية أحلامه القتيلة

هو الذي سيخرجُ، ومليون لاجئ يلبُدُ في
خُطاه.

نرفعهُ
عندما يسقط، ندلّهُ
إلى ظل الحديقة
ونكظمُ طعم الخيانات كأنّ
الوطن بذاته
لم يعد سوى اختباراً بالملح والكبريت
في صحراء القتلة
كلُّ ما نحلُم به
ألا تعصف بنا هذه
الأعاصير: زاويةٌ
ننامُ فيها، صفحةٌ بيضاء
حيث لا تكذبُ الكلمات.

*

هذا ما صلّيتُ من أجله الليلة
ولم أعرف في البدء معنى صلاتي.

27 آذار 2002
سان فرانسيسكو

وردة الأرجوان
رؤيا في برج
(الحديقة الفارسية)

نوري الجراح

كنتُ هائماً، والعالمُ فراغٌ من قبل وفراغٌ من بعد،
لما تنزّلَ الحملُ أرجوانياً في البرج وقال أنا قربانُ هذا النهار،
كانت المثاقيل تزورُ النعمةَ وتزِنُ الواقعةَ ؛
تلفّتُ ورأيتُ لي جسداً،
ورأيتك
على الأرض التي اكتملتْ وصارت ليلةً، وانشقت عن السهم
رأيت وردتي قانية، ونهضتُ بفرح المكتشف.
وضعتُ شفتيَّ المتشقّقتين على التويج الهارب، عروةِ الزمن ؛
العطشُ صبيٌّ في بئرٍ،
والزمن
سلّم الراجعِ من الأمس.

أيتها الوردةُ، أيتها الخطيئة الظليلة،
يا البراءةُ الملتفة بموجات الهمس، وفي قاتم الغيبوبة تتنفّسُ،
أبلغُ الغلالة، وأبلغك.

أيتها الوردةُ، أيها التويج الأرجواني،
وأنتما الملتئمان في سرّ يدي،

لمن
لوّحت
بما!

سرّةٌ غائمةٌ وشرابٌ غائمٌ
وسكارى يتمايلون ويبتعدون بالكوكب.

شجرةُ الغد ترمقني،
تركتُها مضيئةً
ونزلتُ،
يالي من شخصٍ ينزلُ،
ويمر.

نخلة العذراء تُظلُّ عابرين عبروا وراحوا ظلالاً،
وعابرين تلفتوا وصاروا هواء،
وعابرين فتنوا،
واستخفّهم لهوٌ،
موتى يتلهون بالنجم، ويفوزون بالهلال.

أيتها الوردةُ، أيها السرُّ اللاهي في دم الليل،
يا البصيص المترجف على ظلال كانت أجنحة
تموّجي،
يا الوردةُ
تعالي معي إلى مدينة في جبلٍ
الرمل يشرب الموجة، والليلُ يهيلُ ترابه على المجهول،

يا لي من شخص،
لمّا أغيبُ وراء بصَيرتي، وتبلغ عيني موجةٌ ملونةٌ.

الفأسُ ترمقُ رأسي ،
وأنا أشرب الحمى وأبلغ غابة الأعطية .
تمددي ، لأنهلَ ، وتمدّدي لتكون لك صورةٌ
ومن ثم لما أبلغُ أرضاً أرجع تحت غيوم تتسابقُ ،
وأرى في راحتي حبّة زئبق :
أهي حياتي في ساعة ، أم موتي في ساعة ؟

وفي شوط آخر ، على منحدر ، هواءٌ عليلٌ ،
والقدرُ
حائكاتٌ عمياواتٌ ،

أيتها الوردةُ ،
أيتها الأنفاس المبهورة ،
متكوّرةً وهاربة على المنحدر الصخريٍّ
أستبقيك بيدي ، وبالفكر ، وأستبقيك بمصيري ،
وعلى الأرض المسرعة ، حيثما طلعتْ صرخةٌ ، ونفرَ الوعلُ ،
أتمدّدُ
وتتمدّدين ،
في دم الفكرة ،
تحرسنا كواكبُ العذريّة وطالع الحيوان .

أعضُّ شفتك الجريحةَ وأقطّر الأزلَ ،
الوجودُ يشقى ، والألم يضيء أوراق الليل ،
هواء طفيفٌ وملون ، هواءُ النوم ونجومه الخفيفة على السُمرة المستلقية ،
يا لحبات البنِّ تنمّشُ جسد الليل ، تكسّرتْ تحت أسناني ،
وعَبَقتْ ،
يا وردةً متواريةً ، ياسرّةَ الوجود المتواري ،

أيها الأبدُ
لجائعٍ
انتظرَ وصارَ له رغيفٌ ؛

قبضُ هواء كل ما لمستْ - قبلك - يداي .
أيتها الوردةّ ، أيتها الظلالُ ، يا وجوداً غائراً في سرّه ،
الحمل يولج قرنه اللبنيّ في خاصرة النائم ،
والفتنةُ تعقصُ شعرَها ،

مصرعي ينظركِ ،

يا وردة ،
أيها السرُّ يتوارى في الغابة ويتوارى بالغابة ،
يا مثقال الشهوة ،
نزل
به
الإلهُ
درجات ،
وأجاب صرخةَ العذراء .
اسمك جمرة لاهبةٌ .

أيتها الوردة ، خلسةً ، في غابة النّمر ؛
وراء أسناني رأيتُ الوحشَ وذهبت في خفّته ،
كان القماش يهربُ ، والأشعّة تتكسّرُ في الصحاف ؛
رأيت الوحش وذهبتُ في صورته ،
كنت هناك في تمام ، ويدك تُنْقصُ وتُضيفُ
ولما تمّت الرؤيا ، رأيتُ المثاقيلَ مكسورةً ،
ووجدتُ راحتي مضيئةً ، والملاكَ مستلقياً في سريري .

ليس سواك

بشير البكر(*)

إذا لم تكوني أنت ،
فمن هي الغائبة الَتي لا تأتي ؟
القصائد يحملها طوفان الحب ،
إلى الضفة الأخرى ،
لا يسمع صداها أحد .
كأن لا حياة تصغي هناك ،
انكسرت بقايا الأيام عند حدود الماضي ،
لم تعد هناك لحظة صالحة للإقامة .
ظلك يخرج من أصابعي ،
في ثنايا النوم
يسير في متاهات الوقت .
إذا لم تكوني أنت ،
ماذا نسمي الضوء الهارب
في أول طرقات العتمة .
السقوط إلى الحافة في الوقت البعيد .
حين يتوهج تاريخ صحراوي حامض ،
وبطيء كالأسطورة التي يحرسها النخيل .

(*) شاعر سوري يقيم بباريس . والنص من مجموعته الشعرية التي يهيؤها للنشر .

أنت الملطخة بالنمش الأبيض، الشفق الهولندي الفاتح
في إناء السرة وساقية الفخذين،
تسترحين من دوار الحب، فوق نبع الشقاء،
تحرسك شمس حلب المخادعة في آخر الصيف،
تقتلين فصيلاً نابضا م العشّاق،
وترحلين في مراعي الوهم،
كأي طريدة لا تلوي على صياد.

* * *

ليس غيرك،
ربما سواك. من باقي الوقت
وحصتي من الوهم.
محدثاً، نفسي، مرة أخرى،
أوان السقوط إلى أودية بعيدة.
كالزمن الذي يستدير من ضفة إلى أخرى،
ما بين القتيل العابر، والعاشق العائد من الموت
اللغة الحادة،
كأنما غيرنا، ينصت إلى خطانا
تنحدر إلى الداخل،
في ليل باريسي ماطر.
الشارع طويل، واللهاث لا ينقطع على أطراف السرير،
للجسد أكثر من نافذة، ونداء واحد.
ريح تهب من الشمال،
تدفع القطار المنهك،
القادم من حقول الحنطة،
لحنين الفرات، ضارباً بقامته صحارى الموت،
ودساكر المحل الأصفر.

* * *

ربما عبر كثيرون ،
كان الثلج ، يدحرجه العاطلون في الحدائق العامة ،
حيث تلهو طيور البرد ،
إلى جوار متسكعين قدامى ،
انفقوا الأحلام في الكحول الرديء ،
لا أحد غيرك ، أو ربما سواك ،
كان يسير في اتجاه موتي ،
دون أن أراه ، ظل الظل يتسرب في الرائحة ،
من شقوق الباب ، في الضوء ، وندم الشراشف البالية
التي تسهر عنوة ، منادمة اللحظات الخالية من الوعد ،
حين تهرب اللغة من الأصابع ،
وتعجز الحروف فوق درج البلاغة .
جف الحبر في النزع الأخير من الشوق ،
ما بين المكان الغائب ،
والكلام القديم .
صورة الأم المعلقة في إطار الغياب ،
السجن الاسمنتي في بادية الشام ،
النخلة واقفة وحدها ،
يحرسها الحنين إليك ،
أيها الماضي
لا ماء ، لا ابل في ذلك النهار العاصف ،
الشاحنات المرقطة ،
تقود القتلى إلى قبور جماعية .
كأن لا حياة تسير هناك ،
صمت المكان .
ما من رقة فائضة ،
لفارس من الوهم ،

يأتي إلى حافة البلاد
لمديح الأحلام التي لم تكف عن العمل
كأن النأي، لا مكان له.
حيثما انحدرت، وجدته في طريقك،
من القرية البعيدة، حتى عدن.
لا نجمة في الليل،
لا شجرة على الطريق.

استطال الماضي بقامته، أيته الذاكرة العمياء،
ما عدت تحفلين بالخلجان البعيدة،
الصفصافة النهرية، على شاطئ الخابور،
في الزاوية اليمنى من الطعنة
الآتية في الصيف، بعد آثار الحصاد.

إذا لم تكوني أنت،
ليس غيرك، أو ربمَا سواك،
الساكنة في الوقت،
القلق المنثور في المدن،
في الريف، على مشارف الحقول،
الخسارة ثمرة الندم الأسود،
التي تدير الرؤوس.
وأنت أيها النسيان، لم تحفل بقسطك بعد.

* * *

إذا لم تكوني أنت،
لا أحد غيرك.
اتركي الطعنة البيضاء وتقدمي
لحاسة أخرى في الأصابع،
في ظلّ الكلام وقرارة النار.

تعالي نحو سفر العزلة ،
هناك خراب الكائنات ،
وهي تبسط أرواحها عن ذهول الجنون .

خذي الخطو نحو الحافة ،
نحن هناك ، في الزاوية ،
أنهكنا الثلج ،
ثلج الحنين الأبيض .

كأني أوان الرحيل

ثريا ماجدولين

-1-

مطرزة بخيوط الدهشة
أكتب هذا الطريق. . .
أراوغ الفصول عن جسدي
أحمل وردتي الذابلة
وأمضي. . .
زادي خطاي
ومائي بكاي
كأني أوان الرحيل
وأنت المسافة. . .

-2-

أتسع كلما ضاق بي الليل
يستبيحني الضجر
يطوقني الذهول. . .
رحب هذا الطريق

وبعيد منتهاي . . .
سينام هذا الفراش على كتفي
ونمضي سويا
من جسدي له الزاد
ومن جراحي أصنع أغنية لينام . . .

-3-

ها اكتمل الدرب
ها شمسي مهيأة للرحيل
ها لغتي تضيق لتتسع بالمجاز
ها يرحل الحاضر ونحن نتيه . . .
وأنا الفراش اليتيم
أجلس على كف وردة ذابلة
كأني سؤال الغريب
وأنت الغياب
أتيه
كأني أحمل هذا السهاد على كتفي
كأني أحمل هذا الظمأ في خطاي
حفيف الماء نجواي . . .
وهمس المساء مأواي . . .

-4-

كأني أوان الرحيل
هل أمتطي وقتي
أنثني كالظل على وردتي
وأرحل ؟

أم أسير إلى عرش الماء ،
يطوقني ظمئي الآتي ،
يلفني الغياب ،
تشيعني جراحي نحو مثواي . . .

-5-

رحب أيها الجرح
وعصي دمعي
من منا الغالب ؟
من المغلوب ؟
أصعد درج الدهشة
لأقطف المستحيل . . .
أفرش ارتوائي
لأينع . . .
يستبيحني التوهج
فأكون البداية
وأكون النهاية . . .

-6-

أنا الفراش اليتيم
أجلس على كف وردة ذابلة
أسحب منها رؤاي
أفرش طيفي
أرسم باللون خطاي . . .
لن أمزق الفضاء لأراك

ستركب صهوة الشمس
وتأتيني . . . !

-7-

ما أبهاك أيتها الدهشة
وأنت تسقطين مثل مكعبات الثلج
في كأسي . . .
تتفجرين كالضحكات . . .
ما أبهاك
تستبيحين عري الأشياء
ترتدين شهوة الماء
تتركينني معلقة في السراب . . .

-8-

كل شيء يشبهني :
حديث القرنفل للصباح
همس البحر للمحار
بوح القصيدة للمساء . . .
كل شيء يشبهني . . .
سأترك صمتي معلقا في دواليب الغياب
وأترك الظهيرة مغيبة في الشجر
وأترك النخيل
يتيه بلا أمل . . . في السماء
وأمضي . . .

-9-

لك الدنو
حين يرحل غبار الوقت عن جبيني
ويهطل مطر الشمس في يقيني
لك الدنو
حين لا أحد في الجوار
لا الصوت
لا الوقت
لا الماء
لا الظل
لا أحد في الجوار . . .
يرفعني إليك الظمأ
يهزني التمزق
أتساقط حفيفا كما الثواني راكضات . . .
أنا دليل الذهول
وأنت السراب
أختار أن أكون الفراشة
وتكون الضوء
فهبني بعض هذا الحريق
ففيه البداية
وفيه النهاية . . .

مديح الجلفار

فريدون فرْيادْ

ترجمة وتقديم : محمد الصالحي

فريدون فرياد شاعر لا تخطئه العين. السرعة التي يأسرك بها شخصُه، هي نفسها السرعةُ التي يفتك بها بكَ نصهُ الشعري. وككل المصادفات الجميلة التي لا تحدثُ إلاّ عند مُنعرج، فقد كَان لقائي بهذا الشاعر اللاّفت صدفةً، ذات غَبشٍ، في الدار البيَضاء حَيثُ حلّ ضيفاً على معرض الكتاب التاسع.

فريدون فرياد الذي هَجر إيرانَ، بلدَهُ، ليستقر في اليونان مُنذُ أزيد من عشرين سنةً، من مواليد 1949 في خُورَمْشَهر عند الحدود العراقية-الإيرانية. نشر بضعَ مجموعات شعرية في إيران، قَبل الرَّحيل، كما كتب كُتباً غير شعريةٍ كان لها الصَّدى الأوسَعَ في أوساط الشباب.

هذه المقاطع الشعرية التي نَنقلها هُنا إلى العربية من الفرنسية، نَقلها الشاعر نَفسه من الفارسية إلى اليونانية ثم تَولّى جَاكْ لاكَارْيير مأمورية نَقلها إلى الفرنسية. لابدّ للشذَرة من أن تتخَفَّفَ من بعض بهائها الإيقاعي وهي تُنقل، قَسْراً، من حضنها الدّافئ إلى تُربَة غريبة. لكن، مَهماَ يكن، فاللغَة، أي لغَة، مأوى أليف للكيمياء الشعرية شَرطَ أنْ تكونَ الذّاتُ المتَرجمَةُ مُدركةً لصمت النّص، قَبل صوتِه. فَفي الشعر، هذه اللعبَة الفادحَة، كلّ إفصَاح كتمان، وكلّ كتمان إفْصَاح.

من هُنا وُجوبُ الحذَر عند التّعامُل مع نُصُوص سريعَة كشذرَات فريدُون رحيمي (وهذا هُو اسمُه الأصلي)، وهُوَ ما تَنَبَّهَ إليه شاعر اليونان الكبَير يَانيسْ ريتْسُوسْ، فَقَال عن هذا الشعر إنهُ قوي ببساطته، بدقّته، بتجرُّده، بنَأيه عن الزخَرفَة السَّهلة والافْتعال، حيثُ ترقُد وسطَ هذه البسَاطةَ صَورَةٌ شعرَيةَ مُحَيّرَة ومُدهشَة تَمنحُ النصَ نتُوءات إيقاعية مُفاجئة. وقَرِيباً من هَذا المعنى مَا أشَار إليه لالكَارْيير مِنْ وَرَعٍ أليمٍ وَحزنٍ بادٍ ترشَحُ بِهماَ نصُوصُ فريدون فريَاد.

لفتَ هذا الشاعر انتباهي بصمته الضاج. بفرحه الغامر الذي يكاد يندلقُ من عَينيه الذكيتين. بحَرصه الهائل علَى إيصَال فكرتَه عن الشِّعر عامّةً، عن شعَره خَاصَّةً. بالقُدرَة الفَائقة علي الإنصَات ؛ الإنصَات إلى ذبذبات صَوتك وأنتَ تَتلُو شعراً في حَضرته، ليفجأكَ، بعد الإنصَاتِ، بملاحظات مُدهشة تَنمُّ عَن مَسٍّ أصَيلٍ. كما فَريدُون فَرياد، كَما شعرُهُ.

مؤلفا فريدون فرياد :

1979 – شاعر شاب – (ديوان شعر).

1989 – نحن أيضا شَعْب – (حوَار مع الروائي محمود دولت آباري).

1990 – تَقييم المنفى – مُنتخَبات من شعر ريتسُوس إلى الفارسية.

1988 – أحلام ملأى بالحَمامِ والبالُوناتْ – (قصة للأطفال نقلها ريتسُوس إلى اليونانية).

يَصدُر لهُ :

– أطفال الأرض – (ديوان شعر).

– إسفنديار – (ديوان شعر).

– إيرُوتيكا – (ترجمة قَصائد الحب لريتسُوسْ إلى الفارسية).

– الزّمن الصخري – (شعرو مَنفى ريتسُوسْ).

– أودِيسةُ الآلآم – (حِوَار مع ريتسُوسْ).

1. كلمات :

أكُلَّما بَذَرتُ
على الصفحة
كَلمات ،
انبجسً
شَجَرٌ
كَثيفْ .

2. شجرات ثِلاث :

انظُرُوا :
شَجراتٌ ثلاثٌ
أرْنبان أبيضان ،
كُرسيَ فَارغٌ ،
وَغيابي .

3. أشعار سجينَة :

الكُلُّ في انتظار :
القَصائدُ المسوّرةُ مُنذُ حينٍ ،
الكلماتُ المؤجّلةُ .
الرْغائبُ اللاّمُدركاتْ .

4. حُفَرْ :

بقبُلاتك أحْشُو الفَراغَ ،
بَذرّة قَمَرٍ ،
بالقَصَائدْ .

5. قَتلى :

قتلى . قَتْلَى . فَقتْلَى .

كيفَ للسماء أن تُوقفَ
هَذَا الحدَادْ.

6. عُزلـة :

يا لهذه العزلة،
أَدْنَتْنِي
منَ الطَّيْر،
وعَلَّمتني
أَنْ أطِيرْ.

7. نِهاية حزينَة :

أعدُّو المتاريسَ،
حتّى اللاّمنتهي،
يَنْتَهِي.
أعِدُّوا
المتاريسْ.

8. حُروبٌ، سَنَواتْ :

مَذابحُ، أعوامٌ، جُثَثٌ.
شَيخُوخَةُ الأمَّهَـــات
العَاجِلَةِ.

9. أشْجـار :

كلُّ شَيء مُؤَات :
شَجَرٌ في السَّماءِ،
وعلى الأرض
شَمْسٌ.
فلأحاوِلْ شِعْراً.

10. بَحْرٌ لازُوردي :

بَحرٌ أزرْقُ ،
فيه خمسُ بَواخرَ غارقات ،
ثلاثُ جُزُرٍ من ذَهَبٍ ،
وَجنيَّةٌ
تَمشطُ شَعْرَهَا .

11. عَلى صَفْحَةِ اللّيل :

مادُمْتَ شاعراً ،
فَاكتبُ عَلى صَفْحةَ
اللّيل السّوداء ،
بطرَفَ طبشُورَة :
نُورْ.
نُورْ.
نُورْ.

12. مِزْولَة :

هاهُو ذَا الصَّيفُ
وَفي معصَمه
مزْولَةُ دوَّار الَشَّمْس :
إنَّهُ مُنتصَفُ النّهارْ .
إنّها ظهيرَةُ العصَافيرْ .

13. عُزلَةُ اللاّزورَد :

لاَزَوْرْدٌ مُهْمَلٌ ،
انتظارٌ باطلٌ ،
وَالأحجَارُ لاَ تُعَدُّ .

فَجأةً،
هَاهيَ
قُبلاَتُنا
تَشيخْ.

14. ضَوءٌ ضَئيلٌ :

خَزِّنْ هذَا الضَّوءَ
الضَّئيلْ.
أمامَكَ مُنذُ اليوم
ألفُ طريق.
أمامَكَ منذُ اليَومِ
ألفُ لَيْلٍ.

15. فِي المرْآة :

حيرتي :
إذَا تَطلّعتُ
في المرآة،
فَرأيتُ نَفْسِي،
أتَرَاني
نَفْسِي ؟

16. كِتَابَة :

بينَماَ أكتُبُ،
تُطرِّزُ أختي الصُّغْرى
بفَراشَاتٍ،
هَوامشَ،
قَصَائدِي.

17. كُرْسي أخْضَر :

أيؤُوبُون ؟
الكُرسي أخَرُ.
الحَديقَةُ مزهرَةٌ.
النّوافذُ مُغلقَةٌ.
البيتُ مُعتمٌ.
أيؤُوبُونْ ؟

18. ثَورَات :

ثَورَاتٌ - حرُوبٌ - انقلاَبَاتٌ.
دَوْماً. دَوْماً. دَوْماً.
يَمُرُّ شحّاذٌ أعْمَى بقفَصِ عصَافيرَ
في يَدِه،
ضَارباً بعصَاهُ
الأرضَ المظْلمةَ.

19. أنَا وَالتِّمثال :

السَّماءُ مُلغزَة.
أنَا وَالتِّمثالَ،
اسْتَدنَّا أجنحةَ
الدُّوريِّ،
حَتّى نَلجَ
السَّماءَ
الملغِزَةْ.

20. ذُبُول :

في المزهرية أزهَارٌ ذَاوِيةٌ

الكتبُ عَذراءُ .
القَصائدُ غَيرُ مُكتملة .
أمَّا المفاتيح ،
المفاتيحُ فمرميةٌ
إلى قَعْر
بِئْرٍ .

21. هَل تعلم :

ذاكَ الذي
يَهدي البَواخرَ .
أتعرفُ من يكُون ؟
ليسَ الفنار ،
ذاكَ الذي
يَهدي البَواخِرَ ،
بَل حَارس الفَنارْ .

22. لغَةُ الشِّعر :

من الكواكب ،
من الطَّيْر ،
مَن أوراَق الشَّجَرِ ،
مَن السكاَكينيّ
المتَجَوّل ،
أخَذْتُ كلماتَ
قَصائِدَي .

23. طائِر في السَّماء :

أزرقُ هُو الطائِرُ

في السَّماوَات .
أخضر ُلَّما يَحتَمي
بالشّجَرْ .
أحمر ُهُوَ الطَّائـر ُ
في قَلبك .
– وَفي القفَصْ ؟َ
– الطَّائر عَديم ُاللَّون ِ
في القَفَصْ .

24. عُزلـة :

المنازل مُقفزةٌ .
الطُّرق ُمُقفرةٌ .
الآبار ُبلاَ عَدٍّ .
أمَّا أَنا
فأهبط ُفي
السَّماوَات ِ .

25. عتْمَـــة :

أكُلَّما ارْتَطَمتَ ،
في لُجِّ الكلمات ،
بالمعتمة ،َ
أوْقَدْتَ
نَجْمَةً !

26. جُلَّنــارْ :

زَهر ُالرمّان
أَسْعَل الحديقةَ .

غَزالاتٌ بيضاءُ ثَلاَثٌ
أتَيْنَ
النَّبْعَ .
لكنَّ الثالثَ ،
مَأخُوذاً بِنُضرةِ وَجْهِكَ ،
يَسْهُو
عَنِ النَّبعِ .

27. مَفاتيح :

مَن غَيرُهَا .
مَن غيرُ المفاتيحَ المدَلاة
من نطاقِ أمِّي ،
يُدركُ أَسرارَ طفُولتي ،
وَمَسالكَ اللَّيلِ
الخبيئة .
مَن غَيرُها .

28. ضَوءٌ مَرمُوزٌ :

أوهْ .
لكَمْ أنتَ شَبيهٌ
بقمرٍ في قعرِ بئْرٍ ،
أَنتَ أيُّهَا
الضَّوءُ الكتُومُ ،
الخَبيءُ وَسْطَ
الكلماتْ .

29. هَوَاجِرْ :

ظهيرَةٌ قائظةٌ .
طيُورٌ عَطَشَى .
حجَارَةْ .
فَجأةً ،
وَرَقٌ ذَابلٌ يَسْقُطُ
بَيْنَما
أفكِّرُ في خُور مشهْرْ .

30. هَديـة :

في هَدأة ،
دَنا أبُو الحَنَّاء
من نافذَتي .
في هَدأة
وَضعَ أغْنيةً .
في هَدأة
طَارَ أبُو الحِنَّاءْ .

31. الشِّعـر :

حَنانيْكَ ،
لاَتُتِمَّ القَصيدَةَ .
أرْجُوكَ . لاَ .
دَع ألفَ نَجْمَةً
تتَفَتَّحْ .

32. الماضِي :

ولأنّنا نسينَا الماضِي ،
في طَرفَةِ عَيْنِ

فَقَد نَسينَا الحَاضرَ
فيَ طَرفَةِ عيْن .
عصَافيرُ ثَلاثَةٌ بيضَاءُ
تُحلِّقُ أسْيانَـــةً
صَوْبَ الآتيِ .

33. قَمَـــر :

القَمَـــر ،
هذَا الجُرحُ الشَّيخُ
فِي حُضْنِ
السَّماءَ
الوَقُّورْ .

34. صَمْت :

أكُلَّما لُذْتُ بالصَّمت
غَرْغَرَتِ الكلماتُ
بدَاخلي ،
وَشَرَعَ طَائرٌ وَرَقيٌّ ،
على الطّاولة ،
في الزَّقْزَقَـــةْ .

35. دِفَـــاعْ :

وَحدهُما ،
الشاعرُ وَالنَّجمُ ،
يَستطيعَان
مُقَارعَةَ الظَّلاَمْ :
النَّجمُ بأشعَّته ،
وَالشّاعرُ
بِالكَلاَمْ .

36. غُربَـــة :

مَنفى أليم .
مَامن رَسَالة .
مامَن طارقٍ .
وَحَدهُ، دُورَيٌّ
حَطَّ على نافَذتي ،
وَفي طرف مَنقاره
قَصيدَةٌ
لِسَابُّو .

21. الوطن :

غَنيٌّ أنَا
عَن كُلِّ جَواز.
وطني سَماءٌ
بلا حُدود،
وَالطَّريقُ
إلَيْــهَا
الرِّيَاحْ .

38. سِجْن :

هذا السّجنُ
بلاَ جدَارْ .
لا قَمرَ. لا نُجوم. لاَ جَدَاجِدْ.
برأس القَلم
أحفُر حفرةً
في الظَّلاَم ،
فَيرتجِفُ الضَّوْءْ .

39. شَمسٌ مُعتَادَة :

الشمسُ اللاّمعَةُ
ذاتُهَا .
كعَادَتهَا :
بلا شَفقة . مَن غَير اكتراث .
اَليَوم أعْدَمْنَا اثنيْ عشَرَ رَجُلاً شُجاعاً ،
فَحَطَّ اثنَا عشَرَ خُطَّافاً في ثيابِ الحدَادِ ،
على أطرَافِ البنادقِ .

40. أنا وَالشَّجَرة :

أومأت السَّماءُ للشَّجَرة
أنْ حَاوريه .
فَحاوَرتْني الشَّجَرة .
ثُم وَشوَشتْ في أذُن السَّماء الشَّجَرةْ ،
فاحتَدَّتْ
زُرقَةُ السَّمَاءْ .

41. اليُونان :

تحتَ وزْرَتك الزّرْقاء ،
خَبِّئيني
يايُونَانُ .
رجاءً . يامُعلمتنا الأزليةَ .
يَايُونــانُ .

42. حَضَانَة :

لَيلٌ .
ودَاخلَ هذَا اللّيلِ
لَيْلٌ .

على رُكْبَتَيْه
قَمرٌ
مَيْتٌ.

43. غُرفَة :

كَم أنتَ مُلغزٌ
يَا بَيْتُ.
بالخزائن. بالأسرَّة. بالمَرايَا.
بالسلحَفَاة على السَجَّادِ.
كَم أنتَ مُلَغزٌ
يَابَيْتُ.

44. عُزلةُ الغَسَقْ :

غَسقٌ مفْجعٌ.
الأطفالُ خُرسٌ.
والبواخرُ اختفتْ.
فَمن ليَ
بكنار واحد.
كنار واحد. فَقَطْ.
فِي هذَا الغَسَق
المفْجعِ.

45. البنفْسَجْ :

أكُلَّما
كَتبتُ على البنَفْسَج
اسْمَــك،
حَطَّت فَراشَةٌ
عَلى شَفَتَيّ.

46. فُجَاءَة :

كيفَ لاَ تَهْوِي شَجَرَةٌ
من عُلوِّهَا الأخْضَر .
كَيفَ لاَ تَمتدُّ يَدٌ خَفَيةٌ
لتُغْلقَ الأبوَابَ ،
فالذَي ماتَ ،
فَجأَةً ، وَبلاَ سَبَب ،
طَائِرٌ ،

البلاغة باعتبارها فلسفة توحيدية ومفهوما إجرائيا تحليليا

(حوار مع الدكتور محمد مفتاح)

أجرى الحوار : عمر أوكان

الدكتور محمد مفتاح عالم بارز في الثقافة المغربية المعاصرة وأحد عمدائها البارزين ؛ فقد طبعها ببصمات جلية ووسمها بعلامات ظاهرة يصعب التغاضي عنها أو إنكارها. وهو لا يحتاج إلى تعريف حيث إن كتبه تدل عليه وتشهد على فرادته وحداثته التي جعلته يملأ الدنيا ويشغل الناس. وهذه الأعمال هي كالتالي : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية) 1982، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) 1985، دينامية النص (تنظير وإنجاز) 1987، تحقيق ديوان لسان الدين بن الخطيب 1989، مجهول البيان 1990، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) 1994، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية) 1996، الخطاب الصوفي (مقاربة وظيفية) 1997، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) 1999، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة) 2000، النص : من القراءة إلى التنظير 2000. والحقيقة أنه ليس من السهل على القارئ موضعة الدكتور محمد مفتاح في مجال بعينه ؛ حيث إن أعماله تتوزع بين تحليل الخطاب، وبين التأريخ للثقافة، والمثاقفة، وبين فلسفة التأويل، إلخ. ويهدف هذا الحوار إلى تسليط الضوء على الدكتور محمد مفتاح باعتباره بلاغيا حاول إحياء التراث البلاغي من خلال دراسة تجديدية ومعاصرة تتجاوز الجزئيات بالإمساك بالكليات التي تميز العلم حسب تعبير

أرسطو، وذلك بغرض بيان موقع البلاغة في خريطة الاهتمامات العديدة والمعددة الذي تشغل اهتمام هذا العالم الذي تقف ناضريته «العملية» شامخة ليس إزاء الدراسات العربية فحسب بل تتجاوزها إلى الدراسات الغربية المعاصرة.

س: تتعدد تعاريف البلاغة ما بين كونها علما للنص أو الخطاب، وكونها علما للتأويل، وكونها منهجا للتحليل، وكونها أداة للإقناع والحجاج، وكونها مرادفا للسيميائيات والأسلوبيات والشعريات، إلى غير ذلك من التعاريف العديدة. فما هو مفهومكم، أستاذنا الفاضل، للبلاغة؟

ج: أشير باديء ذي بدء إلى أن إجاباتي ستتسم بثلاث سمات أساسية. أولاها تأملية، وثانيها واقعية، وثالثها وجهة نظر. أما عن سؤالك فالإجابة عنه يجب تحديد المفاهيم. وحينما ننظر في المفاهيم فإنه يمكن تقسيمها إلى نوعين رئيسيين: مفاهيم عامة، ومفاهيم خاصة. فما هي المفاهيم العامة؟ المفاهيم العامة هي مثل الحرية أو الخيال أو البلاغة أو غير ذلك؛ بمعنى أن المفهوم يمكن أن يقارب بعدة نظريات ومن وجهات نظر مختلفة وبحسب الأزمنة والأمكنة. فالمفهوم العام هو إذن ميتافيزيقا، أو بتعبير آخر هو مفهوم المفاهيم. في ضوء هذا التصور نطرح السؤال الجوهري: ماذا نقصد بالبلاغة؟ إذا قصدنا بها هذا المفهوم فإنها مفهوم عام يمكن أن يقارب بعدة مقاربات ضمن نظريات متعددة. وعليه سيصبح مفهوم البلاغة شاملا لكل ما هو موجود في الكون؛ الكون الظاهر والكون المجرد، اللغة وغير اللغة. ومعنى هذا أن البلاغة، حينئذ، هي كل ما يبلغ به الإنسان غرضه، وستصبح بالتالي فلسفة أو رؤية للعالم. لأننا إذا طرحنا هذا المفهوم العام فإن أول سؤال يمكن أن يبادر به المرء هو: ما هي الفلسفة التي تسند لمنحى البلاغة مفهوما عاما؟ ما هي الرهانات الأنطولوجية والابستمولوجية والعملية وراء هذا المفهوم العام؟ بناء على هذا فلا تصبح اللغة إلا جزءا بسيطا من هذا المفهوم العام. وكما نعلم فإن للغة وظائف متعددة منها الإخبار والإقناع إلى غير ذلك مما هو مبسوط في بطون الكتب. ولكن البلاغة بالمعنى العام تشمل اللوحة التشكيلية، النحت، انتظام الكون. وبناء على هذا يمكن أن نعتبر البلاغة بهذا المعنى العام هي شيء نحيا به، مثلما يقال «الاستعارة نحيا بها»، ومثلما يقال «التأويل نحيا به»،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومثلما يقال «الخيال نحيا به»، أي إنها تصبح هذا المفهوم العام الشامل الذي من الصعب تحديد خواصه وأعراضه. أما البلاغة في نظر المفاهيم الخاصة فيمكن أن نقصرها على اللغة ومكونات اللغة؛ ويمكن أن ننزل بها إلى أدنى من ذلك وهو الدراسات الاستعارية والكنائية والمجاز المرسل. وما دمنا نستعمل اللغة الطبيعية فبالضرورة هناك بلاغة؛ بمعنى أن هناك تبليغا وبلاغا (أي إن الباحث أو المرسل يهدف إلى الإبلاغ أو الإقناع أو غير ذلك من الوظائف). نلخص ما تم ذكره في قولنا إن البلاغة بمفهومها العام هي **فلسفة توحيدية**، وبمعناها الخاص هي **مفهوم إجرائي تحليلي** ضمن نظرية معينة.

س : يهدف كتابكم التلقي والتأويل إلى تحقيق مقاربة نسقية، والتشابه والاختلاف إلى تأسيس منهاجية شمولية، والمفاهيم معالم إلى بناء تأويل واقعي، ومشكاة المفاهيم إلى بيان النقد المعرفي والمثاقفة. ألا ترون هذه الثمور مجتمعة تتحقق في البلاغة؛ حيث يمكن أن توصف باعتبارها مقاربة نسقية، ومنهاجية شمولية، وتأويلا واقعيا، ونقدا معرفيا، إلخ؟

ج : نبدأ بكتاب التشابه والاختلاف. هذا الكتاب يبدأ ضمن التصور الأول للبلاغة؛ أي البحث عن الكليات التي تجمع بين كل ما في الكون. ومن المبادئ التي تحقق هذا مبدأ «كل شيء يشبه كل شيء بدرجة ما»؛ بمعنى أن النواة واحدة وما يتولد عنها فيه اشتراك مع النواة وفيه اختلاف عنها أو ما يمكن أن نطلق عليه اسم التضاد. والجمع بين المتضادات يكون ضمن نظرية التناغم، ومن الأمثلة التي يمكن أن تعطيها آدم وحواء فهو انشطار ولكنه في نفس الوقت انصهار. وهذا المبدأ يؤدي إلى طرح مبدإ عويص يمكن أن ينظر إليه من زوايا متعددة وهو «لاشيء من لاشيء» وحسب بعض الاتجاهات. هذا الطرح الذي طرحته هنا هو ما يحكم كثيرا من الاتجاهات العلمية والبلاغية. ومن العناصر التي وراءها هذا المبدأ مفهوم التمثيل Analogie (وقد كنت أعمل لها المقايسة لكن اتفقنا نحن مجموعة من الباحثين على التمثيل).

وبالنسبة للتلقي والتأويل: مقاربة نسقية؛ فهو يسير في هذا الاتجاه لكن ليس على مستوى أثاث الكون وإنما على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي.

بمعنى أنني جمعت بين البلاغة والشعر والأصول والمناقب لأستخلص منها نواة مشتركة بنيوية، ونواة مشتركة سياسية اجتماعية؛ وهي الموافقات. فمن حيث البنية استخلصت توظيف المنطق والرياضيات في ترتيب البلاغة وضبطها وتنظيمها، وفي حل مشاكل دينية اجتماعية. باختصار هذا ما أشرت إليه بالبنية الفكرية والبنية الدينية والسياسية؛ يعني الشاطبي وحل المشاكل الدينية، ابن رشد رحل المشاكل الدينية خاصة في فصل المقال، وبالنسبة للمنطقيين فقد وظفوا المنطق والرياضيات لضبط التأويل حفاظا على وحدة الأصل وعقل الخيال (بمعنى تكبيله)؛ وهو ما يجعل المدرسة المغربية مدرسة محافظة، لأنها وظفت هذه الآليات للقضاء على الخلاف.

أما المفاهيم معالم فهو يسير في هذا الاتجاه الباحث عن الكليات والباحث عن النظام، وهو في نفس الوقت يقر بالخصوصيات. ومبدئيا هناك فصول في المفاهيم معالم هي امتداد لبعض فصول التشابه والاختلاف؛ حيث إنها تحاول استخلاص النظام من الفوضى. هكذا يمكن الرجوع - مثلا - في التشابه والاختلاف إلى دراسة حول أبي حيان التوحيدي وبالنسبة للمفاهيم معالم يمكن الرجوع إلى الدراسات المتعلقة بالشعر. فأبو حيان التوحيدي إذا نظر إلى بعض كتبه تجدها عبارة عن أشتات معرفية (مثاله وجود مثل بجانبه آية قرآنية وبجانبها حكاية عن الحمقى والنوكي)؛ فهل يصبح ظاهرا من هذه الكتب أن نقول إنها فوضى أو لا نسقية؟! معنى هذا أن فلسفة أبي حيان التوحيدية لا تسمح بذلك، كما هي رؤية العالم بالنسبة لأهل القرن الرابع الهجري؛ ومن ثمة كان لزاما أن نستخلص الرؤية الكلية الجامعة لذلك الشتات. وكذلك الشعر العربي المعاصر الأصيل فيما ينظر إليه يرى وكأنه لا صلة بين جمله وفقراته وأن لا صلة بينه وبين مجتمعه، لكن وراء تلك الفوضى نظام ووراء ذلك التجريد واقع. وهذا هو المعنى الكامن وراء العنوان الفرعي «نحو تأويل واقعي»، وهو مغزى العناوين الفرعية عموما التي تأتي لتعطي هذا البعد؛ إذ إنها عناوين مدرسية وعناوين أكاديمية في نفس الآن، في حين أن العناوين الرئيسية هي عناوين فكرية فلسفية.

ويسير كتاب مشكاة المفاهيم في هذا الاتجاه أيضا؛ فهو بحث عن الكليات وإلحاح عليها وإبراز للخصوصيات، يعني أن الإشكال الفكري الذي وراء

الكتاب هو النقاش الرئيس حول علاقتنا بثقافة الغير. فثقافة الغير هي شيء ضروري لا مناص منه، ولكن ما ينبغي الاهتمام به هو كيفية التعامل معها ووضع مفاهيم إجرائية لهذا التعامل. فهذا الكتاب يدخل ضمن هاجس البحث عن الكليات؛ ولعل العنوان الأصلي يوضح هذا: مشكاة المفاهيم. إنها إشارة إلى الآية 35 من سورة النور ﴿**الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء**﴾، معنى هذا أن نور الا سار في الكون، أي إنه ضامن لوحدة الكون، ومادام يسري في الكون فهناك تشابه بين الكائنات المسريٍّ فيها ولكن هناك في نفس الوقت اختلاف. أما العنوان الفرعي: نقد معرفي للمثاقفة فهو يدخل ضمن إبدال فلسفي آخر. الإبدال الفلسفي السابق هو إبدال فلسفة انتظام الكون، والإبدال الذي يتبلور الآن هو إبدال الإنسان؛ بمعنى التركيز على الإنسان وبصفة خاصة على دماغه وما فيه من باحات، ودور كل باحة (باحة الأصوات، باحة التركيب، باحة الدلالة، إلخ)، النقد المعرفي والمثاقفة؛ أي النقد المؤسس على بعض مكتسبات العلوم المعرفية؛ إذ من المعلوم أن هناك إناسة معرفية، وبلاغة معرفية، فلم لا يكون هناك نقد معرفي؛ وخصوصا أنه استند إلى الكليات. وبالإضافة إلى الكليات ركزت على ما أسميته بالمحيطيات؛ أي دور الثقافة بما فيها من أعراف ونمط عيش وبما فيها من مكتوب وشفهي. إلخ.

وإذا انتقلنا إلى سؤالك، بعض هذا العرض، فإنني أقول إن هذه الكتب تدخل ضمن المفهوم البلاغي العام من حيث الالتزامات الأنطولوجية والمعرفية والعملية، وتنتمي إلى الشعر الثاني من حيث الإجراء.

س: تصرحون أستاذنا الجليل أنكم تتجهون إلى الأمور التي تعتمد على التقنيات والتفريعات والضبط والتقنين؛ مما يفسر اهتمامكم بالسيميائيات الغريماسية على الخصوص. فما هي الأمور التي تجعلكم تولون عناية للبلاغة؟

ج: لماذا اللجوء إلى سيميائيات غريماس؟ لأكون صادقا فأنا لم استثمر كل الجهاز المفهومي الغريماسي وإنما وظفت مفاهيم أساسية اعتبرتها ذات وجاهة

علمية أكيدة. من هذه المفاهيم مفهوم التحليل بالمقومات أو التحليل السيمي، والمفهوم الثاني الذي أوظفه هو الرسم الهندسي أو ما يدعى بالمربع السيميائي، والمفهوم الثالث هو المقصدية. ولنبدأ بإشارات خفيفة إلى كل مفهوم؛ فالتحليل بالمقومات وظفه الأنتروبولوجيون الأمريكان بصفة خاصة، ثم وظفه غريماس مدعيا مريدوه أنه استقاه من الفيزياء، ثم وظف لدى بعض اللسانيين الأمريكيين. وهذا التحليل له علاقة وشيجة ومتينة بالتعريف الأرسطي (نظرية التحديد الأرسطية)، لكن الإضافة التي نجدها لدى غريماس ومن سار على منواله هي إضافة المقومات السياقية. وهذا التحليل له إيجابيته وهو إيجاد رسالة أساسية في أي خطاب والكشف عن رسائل فرعية وما يحقق هذا الإيجاد والكشف هو مفهوم التشاكل، وينتج عن هذا إثبات انسجام الخطاب (الذي هو بالتالي نظرية موحدة كما أشرنا إلى ذلك). وتأسيسا عليه يمكن أن ننجز ترجمات دقيقة ونضع لغة حاسوبية. غير أن هذا التحليل تعترضه صعوبات منها أنه لا يمكن تحليل إلا الكلمات المليئة مثل بحر وشجرة (يمكنه تحليل الكلمات المحسوسة لكنه يعجز عن تحليل الحروف مثلا)، وحتى هذه الكلمات سيختلف تحليل صاحب معرفة الحس المشترك وصاحب المعرفة المختصة (فتحليل الإنسان العادي ليس هو تحليل الكيميائي مثلا). هذا من الصعوبات؛ أي إنه من الصعوبة بمكان إيجاد اتفاق بين أهل المعرفة المعتمدة على الحس المشترك في تحليل المفردة الواحدة. ولكن هذا التحليل لابد منه منهاجيا للقيام بتصنيف الكائنات والكيانات والأشياء؛ إذ التصنيف هو أول خطوات البحث العلمي.

نمر الآن إلى ما يسمى بالرسم الهندسي أو المربع السيميائي. وهذا أساسه قديم جدا؛ إذ يوجد لدى الفلاسفة الأقدمين (أفلاطون مثلا)، ثم لدى أرسطو في أوضاع التقابلات، ثم في الكتب الدينية. إذن معناه أن المنهجية الأفلاطونية قائمة على ثنائية، ثم ظهر أن الثنائية عاجزة فاقترحت أطراف أخرى، ثم نعثر عليه في الكتب الدينية. فمثلا حينما نقرأ التوراة في الجانب القبالي خاصة؛ نجد عمودا وله يسار ويمنى. ومعنى هذا باختصار هو أن المربع السيميائي والتحليل الثنائي ليس وليد العصور الحديثة، وليس وليد الدراسات اللسانية أو الإناسية. وهذا

التحليل له أبعاد وجودية وأبعاد معرفية وأبعاد عملية. له أبعاد وجودية من حيث إن هناك نواة تتفرع إلى قسمين وهناك اشتراك بين الطرفين من الناحية المعرفية لكن هناك اختلاف بينهما أيضا. ومن الناحية العملية يوجد الحرص على تحقيق التكامل والتمازج والتداخل وإبعاد التناقض.

أما بالنسبة للمقصدية فهي ترتبط بفلسفة غائية ؛ أي إن هذا الكون لم يخلق عبثا وإن أعمال بني آدم منزهة عن العبث وأن التاريخ سائر إلى غاية. والقصد والمقصدية هي ما يميز الإنسان عن غيره.

س : لقد أوضحتم هذه المفاهيم في مقالكم الأخير الصادر في مجلة «علامات» المغربية، العدد 16، السنة 2001، تحت عنوان : «حول مبادئ سيميائية». فهل كان الغرض من هذا المقال تعليميا ؛ أي توضيح مبادئ السيميائيات الغريماسية خصوصا للقارئ العربي أم كان هناك غرض آخر ثاور وراء هذا التأليف، خصوصا وأننا لم نعهدك شارحا للنظريات والمبادئ بقدر ما عهدناك مشرحا وناقدا لها ؟

ج : هذا المقال هو انتقاد لهذه المفاهيم. وقد بنيت انتقادي على غياب البعد التاريخي لدى مستعملي تلك الفاهيم ؛ حيث أرجعها بعضهم إلى الجبر الدوبوولي (معاصر لبوري من علماء القرن التاسع عشر، وجبره هو الذي قامت عليه الحواسيب الرقمية) أو إلى الثنائية الجاكبسونية. بيد أن أساسه ليس الجبر الدوبوولي ولا الدراسات اللسانية التي اقترحها جاكبسون. إذ إن كل شيء وأي شيء لا يتولد إلا مما يسمى بالازدواج البنيوي ؛ فتصبح تلك الثنائيات إذن مبدأ مؤسسا للكون وليس مرتبطا بحقبة معينة من الحقب. إذن بالنسبة للبحث المطروح في «علامات» هو انتقاد للمدرسة الغريماسية نفسها، فيه دعوة إلى ربط السيميائيات بالواقع التعليمي والاجتماعي.

س : لكن نجد لديكم أيضا حضورا لسيميائيات بورس.

ج : نعم. إلا أن السيميائيات البورسية تختلف من حيث غاياتها وأهدافها ومرتكزاتها عن السيميائيات الغريماسية ؛ فهي سيميائيات ميتافيزيقية،

استكشافية، إقماعية، عملية. ميتافيزيقية لأنه صاغ نظريته حسب تطور الكون، ولعله كان متأثرا بالثوراة (مرحلة العلماء، مرحلة التكون، مرحلة التفرد، مرحلة الطور)، وهو متأثر بالتأكيد بكانط (الكمية، الكيفية، إلخ) خصوصا وأنه يعترف بأنه قرأ نقد العقل الخالص عدة مرات وبأنه كان شغوفا بفكر كانط. وهي استكشافية، وهذا يظهر في التأويل؛ أي في مرحلة التعرف على الشيء ثم جمع الوقائع حوله ثم محاولة تأويله (المفرد، الحمل، القانون)، ويتجلى هذا الاستكشاف في المفهوم الذي اقترحه بورس وهو مفهوم رائج الان وهو ما يمكن ترجمته بالفرد الاستكشافي Abduction. وهي اجتماعية عملية، إذ يمكن اعتبار البراغماتية الأمريكية مؤسسة على فلسفة بورس الذي هو بإجماع الباحثين الأمريكيين أعظم فيلسوف عرفه آخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وليست الذرائعية الجديدة بأطروحاتها إلا لتطوير الذرائعية «رورني» مثلا.

س: وما علاقة هذا بالبلاغة؟

ج: إن البلاغة تنسجم مع هذا الطرح في إطار التصور العام للبلاغة الذي أوضعناه آنفا. لكن ما ينبغي تأكيده هو أنني أشتغل بمنهاجية المقايسة Analogie؛ بمعنى أنني دائما أقيس مجالا على مجال آخر. وسأعطي مثالا على ذلك من مشكاة المفاهيم، فقد نقلت بعض مفاهيم التناص من مستوى النصوص إلى ميدان المثاقفة. وهي منهاجية تؤدي إلى نشأة العلوم وحل المشاكل ولو بصفة موقتة، إذ من الضروري أن يستقل كل علم بمفاهيمه.

س: نجد حضورا مبكرا للبحث البلاغي لدى الدكتور محمد مفتاح كما يجسد ذلك كتابه عن سيمياء الشعر القديم. فما هو موقع البلاغة ضمن القراءة المتعددة التي صغتموها؟ وما دورها في تحليل الخطاب عموما والخطاب الشعري خصوصا؟ وهل القراءة المتعددة للنص هي التي قادتكم إلى البلاغة أن أن البلاغة هي التي قادتكم إلى القراءة المتعددة؟

ج: سأركز على نقطة واحدة وهي أنه ينبغي وضع كتاب في سيمياء الشعر القديم في سياقة التاريخي. فهذا الكتاب ألف ضمن مناخ كانت مؤلفات جون

كوهين رائجة فيه. ولا أخفي أن هذا الكتاب متأثر ببعض الدراسات البلاغية العربية والغربية التي أشرت إليها. لكن الوجهة كانت هي تأثير جون كوهين في بنية اللغة الشعرية واللغة الرفيعة، وكذلك بعض المفاهيم السيميائية ومنها نظرية المقصدية والتحليل بالمقومات والرسم الهندسي. وإذا أخذنا بالمفهوم الذي أشرنا إليه - وهو مفهوم كان غائبا عني في الحقيقة وقت تأليف ذلك الكتاب - فإني سأعتبر أن القراءة المتعددة والاعتماد على منهاجية بعض المبادئ الغريماسية وبعض مؤلفات ليفي شتراوس حينئذ هي التي أدت بي إلى البلاغة.

س : يعتبر كتابكم مجهول البيان من أهم الكتب البلاغية الصادرة حديثا والتي كانت يمكن أن يكون لها تأثير خطير على تصورات البلاغة، لكن هذا الكتاب غير معروف لدى مجموعة من الباحثين خارج المغرب. فلماذا لم يلق هذا الكتاب نفس الرواج والانتشار الذي حظيت به كتب الدكتور محمد مفتاح الأخرى.

ج : عندما وضعت هذا الكتاب كنت أرجو فعلا أن يكون لبنة في صرح البحث العلمي الذي يشيده الخطاب الفلسفي والخطاب اللساني والخطاب التاريخي والخطاب التأويلي والنقد لصياغة فكر أصيل متحرر متفتح ينقذ ناشئتنا من ثقافة الذاكرة ومستملهات السمر والمسكوكات المحنطة. ولست وحدك من أبدى إعجابه بهذا الكتاب بل الكثير ممن أعرفهم إلى درجة أن الدكتور أحمد العلوي يعتبره أصح كتبي. لكن هذا الكتاب لم يحظ بالتوزيع الذي يليق به سواء داخل المغرب أو خارجه. فهو غير موجود في كثير من المكتبات حتى داخل العاصمة العلمية بالمغرب، وغير موزع بالمرة في المشرق.

س : هل الهدف من هذا الكتاب هو تجديد الدرس البلاغي القديم أم مجرد تقديم مقترحات لدراسة الاستعارة من منظور على الدلالة المعرفي ؟ ولماذا هذا التموضع ضمن النظرية التفاعلية للاستعارة وإهمال ما عداها من النظريات الأخرى التي تبقى لها أهميتها في بيان كيفية اشتغال الاستعارة وممارسة وظيفتها التأثيرية على المتلقي ؟

ج : كتاب مجهول البيان كان يهدف إلى غايات معنية منها الكشف عن تأثير الفكر الأجنبي في البلاغة العربية وخصوصا الفكر الأرسطي منه. وقد بينت

أحسن هذا التأثير التي من بينها التعريف (التحديد) وما يمكن أن أدعوه بالتحليل بالمقومات. وهذا شيء لا يطعن في البلاغة العربية ؛ إذ إن أرسطو مازال تأثيره حاضرا إلى الآن في الدراسات البلاغية وفي غيرها، ولذلك سميت كثير من الاتجاهات المعاصرة في البلاغة وفي تحليل الخطاب بالأرسطية الجديدة. وقد حاولت في هذا الإطار أن أخرج بالبلاغة من الإطار الأرسطي إلى الطروحات الجديدة التي تتمثل فيما يسمى بالعلم المعرفي ؛ وبصفة خاصة التركيز على الوظائف المعرفية للاستعارة. لكن الاستعارة هنا ترتكز أساسا في القسم الرابع من تقسيم أرسطو لها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تبسيط البلاغة بإزالة كثرة التقسيمات التي لا ضرورة لها. وهو شيء شعر به القدماء أنفسهم مثل الولاتي المغربي. ومن هذا اختزلت وأبعدت التقسيمات الكثيرة في مفاهيم قليلة بإحالة كل استعارة إلى ما يسمى عند المدرسين بالتشبيه البليغ. هذا هو الهدف الأساسي من الكتاب. لكن هناك هدف آخر وهو حينما يكون النص استعارة ؛ إذن فقدتم الانتقال من استعارة المجلة إلى استعارة النص، وهذا ما يظهر من خلال تحليل النص الأخير. وقد اعتبرت هذا النص أمثولة Allégonie، وهو اعتبار يتأسس على التأويل، ولابد للتأويل من قوانين حتى لا يصير فوضى. وقد ركزت على النظرية التفاعلية بناء على الاستراتيجية المتوخاة في الكتاب والتي اشتغلت ضمنها وهي العلوم المعرفية التي ستهدف إلى ربط بين أشياء متباعدة لإنشاء معرفة أو حل مشكل ؛ لأن النظريات الأخرى مثل النظرية التركيبية ليست داخلة في إشكالي أساسا. وهناك بعض النظريات المقترحة الجديدة ليست مؤسسة علميا لغياب البعد التاريخي عنها مثل النظرية الإبدالية التي هي في الحقيقة قائمة على نظرية التناسب الرياضي (أ - ب - ج - د) فلنسم (أ) المدينة، و(ب) السلطات، و(ج) الجسد، و(د) القلب ؛ حيث تقول - مثلا - جسم المدينة أو قلب المدينة ؛ هذا هو الإبدال. وقد قدمنا أن نظرية المقايسة تتأسس على نظرية التناسب (أي نظرية التمثيل)، ومادامت تتأسس على نظرية التناسب فإن فيها جديدا وبالتالي تصبح نظرية الإبداع ونظرية التفاعل شيئا واحدا.

س : تعتبر الاستعارة من أهم ما يشغل الباحثين حاليا ؛ فلماذا هذا التركيز عليها من طرف اللسانيين والمناطقة وعلماء النفس وعلماء اللغة والأنتروبولوجيين وغيرهم ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج : يمكن التأريخ للفكر البشري عموما وللفكر العلمي بصفة خاصة بالاستعارة. فحينما سادت الميكانيكا قالوا «الإنسان آلة» وحينما سادت الدراسات العضوانية قالوا «الإنسان جسم»، وحينما سادت العلوم المعرفية قالوا «الدماغ حاسوب»، إلخ ؛ بحيث تكون كل استعارة تلخيصا لمعرفة علمية في عصر ما. وبالنسبة للمناطقة فأغلبهم يرفضون اللغة الاستعارية، وليسوا وحدهم من يرفضها بل يمكن أن يضاف إليهم علماء النحو التوليدي وعلماء السيميائيات ؛ وخاصة سيميائيات غريماس، باعتبار أنهم يريدون الوصول إلى لغة علمية مضبوطة تعكس الواقع. وهذه هي وجهة النظر الأرسطية. إذ يمكن أن يستنتج من خطاب أرسطو أن الاستعارة هي خطاب مشوش ؛ وتبعا لذلك يمكن إدماج هؤلاء ضمن نظرية «اللغة كلها حقيقة». ويقابل هذا التيار تيار آخر يعتقد أن الاستعارة شيء تأسيسي ومن ثمة «فاللغة كلها مجاز». ويتولد عن هذا نظرية الحقيقة المطلقة ونظرية النسبية المطلقة.

س : اهتم البلاغيون العرب بالنظرية الإبدالية للاستعارة، فهل معنى هذا غياب النظرية التفاعلية أو النظرية العلاقية أو النظرية الانزياحية، إلخ عن تناولهم لظاهرة الاستعارة.

ج : مبدئيا النظرية أرسطية (كما أشرنا سابق) لا تبعدي النظرية الإبدالية، بل يمكن اعتبار الإبدال والتفاعل اسمين لمسمى واحد. فما معنى التفاعل ؟ إنه يعني تحليلب طرفين مثل السماء، الصخر، تحليل السماء ثم تحليل الصخر، ثم إيجاد ما يجمع بين الطرفين ؛ وذلك الجامع هو التفاعل. وفي البلاغة العربية نجد كل هذه المقاربات حاضرة ؛ حيث نعثر على النظرية الإبدالية عند ابن البناء، وعند السجلماسي، كما نجدها بكيفية مضمرة لدى المشارقة خصوصا عبد القاهر الجرجاني. ونلفي النظرية الإنزياحية سائدة لدى البلاغيين العرب تقريبا، لأنهم يعتبرون أن هناك أصلا وهناك فرعا. ويمكن اعتبار وجود النظرية العلاقية في أجلى صورها في أدب الأمثولات، وفي الموسيقى، وفي التصوف، وفي علاقة الإنسان بالعالم العلوي. وفي كتابي الجديد تفصيل لهذه الأشياء.

س : في الوقت الذي تؤكد فيه بعض الأطروحات على انعدام التأثير الإغريقي في البلاغة العربية وتتعصب لهذا الرأي ؛ نجدكم تؤكدون على أن التأثير الإغريقي في البلاغة حقيقة لانزاع فيها . فهل لكم أن تحدثونا عن بعض مظاهر هذ التأثير ؟

ج : إن الجواب عن هذا السؤال يحتاج إلى رصد عدة مستويات . المستوى الثاني هو مامدى تأثير كل فرع من الفروع العلمية في التنظير البلاغي العربي ، فهناك مصادر متعددة تأثرت بها البلاغة العربية ، لكن السؤال يضطرنا إلى الحديث عن التأثير الإغريقي وخصوصا التأثير الأرسطي ؛ حيث أثر أرسطو في مستويات متعددة ؛ في كيفية الاحتياج بكتاب الجدل . وفي الخيال بكتاب النفس ، وبالمنطق في من تبنى المقاربة المنصقية الرياضية ، وأثر بكتبه الفلكية ، كما أثرت كتب موسيقية في البلاغة العربية ومن المتأثرين بهذا حازم القرطاجني . فإذا لم يكن الباحث على علم بالموقف من الخيال ، وعلى علم بمبادئ منطقية ورياضية ، وعلى علم بالنظرية الموسيقية وارتباطها بالطبائع البشرية ، وعلى دراية بعلم الفلك وبنظرية التناسب ؛ فإنه لا يمكن أن يفهم حازما فهما حقيقيا . خلاصة ما تقدم أن التفكير الإغريقي (أو الفلسفة الإغريقية أو الثقافة الإغريقية) كان له تأثير كبير في التنظير ، ولكن ما هو تأثير **فن الشعر** ؟

إن كتاب فن الشعر كما هو معروف لدى الباحثين الأجانب هو نص غامض ومختصر ولا يعكس بصدق رؤية أرسطو ورؤية الثقافة الإغريقية في ميدان الشعر ، ولكن فيه إشارات يمكن أن تدلّ القارئ للرجوع إلى الكتب التي بني عليها هذا المولف ؛ وهي النظرية الفيثاغورية والنظرية الأرسطوكسينية والنظرية الكانتليانوسية التي نظرت للعلاقة بين الشعر والموسيقى والفلك وعلاقة كل ذلك بالطبائع البشرية . فالخليل بن أحمد بنى عروضه على أسس رياضية وخصوصا نظرية التقاليب في كتبه اللغوية خاصة . وحين النظر إلى البحور التي أوردها نجد أنه من الممكن أن نستخلص منها بحورا عديدة ، فبحر الطويل مثلا (فعولن مفاعيلن x 4) إذا ما راعينا شطريه فإنه يستخلص منه ستة عشر بحرا ، ولكن المناخ العربي جعله يقتصر على على البحور المعروفة في كتب العروض ولدى الدارسين (من الطويل حتى المتدارك الذي ألحقه الأخفش) مع إضافة المحدثين لبعض

البحور التي منها ما أهمل. وقد حاول حازم أن يعيد الربطي بين العروض والموسيقى والطبائع البشرية إلا أنه بقي حبيس التراث العربي ؛ أي حبيس التراث الشعري العربي (حتى نكون دقيقين). فغلب السليقة والذوق على القوانين الرياضية المنطقية. وبناء على هذا يصير رأي ابن رشد في الشعر العربي له ما يسوغه ويبرره، وهو أن الشعر العربي فقير الأعاريض، كما يصبح رأي ابن خلدون بدوره وجيها فيما يتعلق بالشعر وأعاريضه.

إذن يجب مبدئيا معرفة المصادر التي أثرت في ميدان التنظير البلاغي والنقدي والأسس الابستمولوجية والكونية التي اعتمدت عليها. وهي مصادر، كما رأينا ذلك، ميثافيزيقية، رياضية، فلكية، موسيقية. غير أن هذه المصادر أثرت في التنظير ولكنها في الإبداع بقيت أسيرة الميراث العربي ؛ وهو ميراث نشأ في بيئة ليست شديدة التعقيد بل بسيطة، ولذلك فمن الظروري أن تراعي تاريخية ذلك التراث في التناول.

س : مازالت الجامعة المغربية والجامعات العربية تشهد اتجاها تقليديا في تدريس البلاغة تهيمن فيه البلاغة المدرسية التي أرس دعائمها القزويني ومن جاء بعده ؛ مما أنتج لنا بلاغة ميتة ومحنطة أدت إلى نفور الطلبة والباحثين من هذه البلاغة وطلاقهم لها. فهل مازال هناك مبرر لوجود مثل هذا الاتجاه أم ينبغي إعادة قراءة الدرس البلاغي القديم انطلاقا من المناهج الحديثة بغرض إحيائه وتقريبه من المتلقي ؟

ج : بطبيعة الحال ينبغي إعادة النظر في تدريس البلاغة العربية بالاستيحاء مما تقدمه الأبحاث المعاصرة. وهذه الأبحاث المعاصرة تتطلب إبعاد التقسيمات المتحصلة وإبراز الوظائف الإقناعية والجمالية والمعرفية والعملية للبلاغة، والاعتماد على الثقافة العربية المعاصرة لصياغة موجهات ملائمة.

س : إن قراءة البلاغة الغربية على الخصوص جعلتكم تكتشفون أصالة البلاغة العربية ومعاصرتها ؛ حيث أظهرت لكم أن ما أنتجه المحدثون الأوربيون والأمريكيون، في البلاغة والدلالة على الخصوص، له وجود في البلاغة

العربية، خصوصا لدى التيار المنطقي المغربي. فأين يمكن هذا الالتقاء بين كلتا البلاغتين؟ وما هي العناصر الكونية الإنسانية التي تشترك فيها؟

ج: ما يجب الانتباه إليه هو أن الأسس الأنطولوجية والمعرفية بقيت تحكم البلاغة العربية وغير العربية إلى أيامنها هذه. أقصد بالأنطولوجية النظرية الأرسطية - الوضعية - الذرية التي تقول باستقلال الكائنات والكيانات وبقاء الأجناس. هذا هو ما حول السجلماسي أن يطبقه، ولكن هذه النظرية تعترضها صعوبات. أما الأسس المعرفية فهي أن اللغة هي مطابقة لما في الواقع حسب نظرية المطابقة الأرسطية؛ أي إن ما في الأذهان يطابق ما في الأعيان. وهذه النظرية كما أشرنا سابقا هي التي تهيمن على كثير من التيارات المعاصرة أو الأرسطية الجديدة. وكذلك الأسس الابتسمولوجية التي هي الرياضيات والمنطق والتي مازالت بدورها مهيمنة. وأقصد بالرياضيات هنا نظرية المجموعات والنظرية المنطقية التي هي القسمة (مثلا (++) و(--) تعطينا (+-) و(-+)). إذن فالخلفية الأنطولوجية والخلفية المعرفية والآليات التي استندت إليها المعرفة هي ما يحكم البلاغة العالمية وبالتالي تصبح هذه العناصر الكونية الإنسانية التي تشترك فيها كلتا البلاغتين؛ حيث نقرأ ابن البناء أو عبد القاهر مثلا مثلما نقرأ جون كوهين وكبيدي فاركا وجيرار جونيت وتزقطان تودوروف ورولان بارت في مراحله الأولى.

س: كتاب **التلقي والتأويل** هو تعميق للبحث في بعض المسائل التي طرحتموها في كتابكم **مجهول البيان** من مسألة علاقة استعارة والكناية والم[redacted]المرسل بالمنطق الصوري، ومسألة العلاقة بين الاستعارة وقياس التمثيل، ومسألة حدود التأويل. فهل معنى هذا أن البلاغة قد فتحت أمامكم أبوابا لم تكن معروفة من قبل ولم تفكروا في ارتيادها والتطرق لها لولا البحث في القضية البيانية؟

ج: يمكن الاعتراف بوجاهة هذا الطرح؛ ذلك أن كتاب **التلقي والتأويل** كان بمثابة تطبيق لبعضي الإشارات الواردة في **مجهول البيان**، إذ ركز على التراث البلاغي القديم وخصوصا في الغرب الإسلامي، وبالتالي يمكن اعتبار أن البحث في البلاغة قد تولدت عنه أبحاث متصلة بالبلاغة وبأمور أخرى لاسيما إذا أخذنا

بالمفهوم العام للبلاغة الذي قدمناه سابقا . ونشير بهذه المناسبة إلى أن كتاب **مجهول البيان** كان بلاغيا صرفا، بيد أن كتاب **التلقي والتأويل** رغم أنه كان امتدادا لمجهول البيان إلا أن وهدفه الأساسي كان هو البرهنة على افتراض تحقيب للثقافة المغربية ؛ وهي حقبة الموافقات وحقبة الانكماش وحقبة البعث وحقبة الدول الوطنية . فكتاب **التلقي والتأويل** إذن هو برهنة على مرحلة الموافقات أو التوافقات . وكان الغرض الذي انطلق منه هو أن الثقافة المغربية بلك مكوناتها كانت تهدف إلى تحقيق توافق أو تراض أو وحدة بين مكونات الأمة لتوحيد الدولة والأمة وللقيام بأعباء الجهاد حينئذ، وقد جاءت حكومة التناوب حاليا لتحقيق هذا الغرض .

س : ما علاقة كتبك الأخرى بهذا المشروع التنظيري المقدم في مجهول البيان ؟

ج : كتاتب **التشابه والاختلاف** هو امتداد من ناحية واختلاف من ناحية أخرى . امتداد من ناحية البحث عن الكليات، غير أن الكليات التي بحثنا عنها في **التشابه والاختلاف** تختلف عن الكليات التي تأسس عليها التلقي والتأويل ؛ إذ إن كليات هذا الأخير يمكن أن نسميها كليات إنسانية اصطناعية، بمعنى أن المنطق والرياضيات وما اتصل بهما من صنع الإنسان . في حين أن كليات **التشابه والاختلاف** هي كليات ميتافيزيقية . مثلا حينما أقول «كل شيء يشبه كل شيء» أو «لا شيء من لا شيء» أو « كل شيء قابل للتدريج» ؛ معنى هذا أنها مبادئ ميتافيزيقية، فهي من الكليات السابقة . أما **المفاهيم معالم** فهو امتداد **للتشابه والاختلاف** ؛ فما جاء مجملا في الثاني فصل في الكتاب الأول . خذ مثلا «كل شيء قابل للتدريج» ؛ هذا المبدأ درج في تحليل مفهوم الحقيقة، درج في تحليل مفهوم النص، إلخ ؛ بحيث إذا قرئ الكتاب تجد تقسيما رباعيا أو سداسيا أو أكثر من ذلك . إذن كتاب **المفاهيم معالم** هو دحض لأطروحة ما بعد الحداثة التي اعتنقها بعض الكتاب العرب حول الحقيقة . فأطروحة ما بعد الحداثة تصادر على أن ليس هناك حقيقة في النص، وفي الواقع، إلخ . وقد جاء هذا الكتاب ليقول إن الأمر ليس كذلك وإنما ينبغي النظر إلى الحقيقة باعتبارها درجات . هكذا اقترح الكتاب الحقيقة المجردة (مثل ابن سينا) والحقيقة الواقعية (مثل بورس)، والحقيقة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشييدية (النظرية التشييدية) والحقيقة العملية (هي ما آخذ به شخصيا) والحقيقة المطلقة (هي الحقيقة الشعرية). معنى هذا أن ليس هناك حقيقة وإنما هناك حقائق بحسب العصور، وبحسب التطورات العلمية، وبحسب تصورات الشخص، وبحسب جنس الخطاب؛ لأن رفض الحقيقة يؤدي إلى اللاأدرية وإلى العبثية وإلى الاخلال بالمعمران.

أما **مشكاة المفاهيم** فيعالج ما أسميه «بالإرجاع»، وهو مبدأ متعال متفق عليه في البحث العلمي المعاصر؛ بمعنى أن موضوعا ما ليست عندي إمكانيات توثيقية حوله أو ليست لي إمكانيات معرفية للولوج إليه يرجأ إلى أن تتوافر الشروط الضرورية لبحثه؛ مثال ذلك غياب حازم في التلقي والتأويل وحضوره في مشكاة المفاهيم ثم إرجاء الحديث عن الموسيقى في علاقتها **بمنهاج البلغاء** إلى كتاب **الشعر وتناغم الكون** (الكتاب الذي سيظهر لي مستقبلا)، كما أن لهذا الكتاب الأخير مرجآته أيضا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

س: هل معنى هذا أنه لا توجد قطائع فيما بين مؤلفاتكم العديدة وإنما هناك استمرار؟

ج: لا وجود لقطائع في كتاباتي بل هناك استمرارية صاعدة إن صح التعبير؛ يعني أن كل كتاب يكون تطويرا لسابقه مع إضافة أشياء جديدة. فمثلا لنأخذ كتاب **سيمياء الشعر القديم** نجد أنه برهنة على ما ورد في أطروحتي حول الخطاب الصوفي، و**تحليل الخطاب الشعري** تفصيل وتدقيق **لسيمياء الشعر القديم**، و**دينامية النص** هو تعميم للمنهجية فلم يقتصر فيه على الشعر وحده بل نعثر فيه على النص الشعري والنص الصوفي والنص القصصي والنص القرآني، و**مجهول البيان** هو تفصيل وتدقيق لفصل ورد في تحليل الخطاب الشعري حول البلاغة عموما والاستعارة خصوصا. أما الكتب الأخرى فقد أشرنا إلى العلاقة فيما بينها.

س: اخترتم في **التلقي والتأويل** عينات بلاغية وأصولية وشعرية وتصوفية لتصحيح الفرضيات. وقد وقع اختياركم في العينة البلاغية على ابن عميرة وابن البناء والسجلماسي، فلماذا هذا الاختيار وتغييب شخصيات بلاغية أخرى في أعمالكم رغم اتسامها بالأصالة والمعاصرة في نفس الآن؟

ج : هذا ما أشرت إليه منذ حين والمتمثل في «مبدإ الإرجاء» ؛ حيث إن هناك قضايا تحتاج إلى تكوين من نوع خاص. فأنا مثلا ابتداء من أطروحتي حول التصوف لم أتناول ابن عربي ؛ لأن تناول مثل هذه الشخصية ينبغي أن يكون للباحث فيها تكوين من نوع خاص. والآن بدأت ألج عالم ابن عربي وأدرسه.

وقس على ذلك مسألة إرجاء تناول حازم وبعض القضايا المتعلقة به، وكذلك إرجاء بعض القضايا في الكتاب الجديد المتعلقة بالموسيقى العملية ؛ حيث تعرضت في هذا الكتاب إلى الموسيقى النظرية كما هي في بعض التراث الإغريقي وفي التراث العربي الإسلامي لدى الكندي والفارابي وابن سينا وابن خدادبة وابن الكاتب والأرماوي وابن الطحان والتيفاشي إلى غير ذلك من المؤلفين المغاربة في الميدان. وقد أرجأت العملي لأنه ينبغي علي أن أرجع إلى مختص في الموسيقى لأقارن بين الأشعار المغناة والمقامات التي صنع فيها اللعن ومدى ملاءمة الأشعار للألحان.

س : احتل المفتاح مركزا أساسيا في تحقيبكم للبلاغة العربية إلى درجة أنكم قسمتم التأليف البياني في المغرب إلى مرحلة «ما قبل المفتاح» ومرحلة «ما بعد المفتاح» من أين استقيتم هذا التحقيب ؟ وما مدى إجرائيته في التأريخ للبلاغة العربية عموما ؟

ج : هذا التحقيب مبني على إشكال التحقيب الذي طرحته سابقا ؛ باعتبار أن حقبة وجود العرب بالأندلس وحقبة الخروج منها. فحقبة وجود العرب بالأندلس هي الحقبة التي ازدهر فيما الفكر في المغرب العربي بصفة عامة ؛ أي الفكر البلاغي والفكر الشعري والفكر الصوفي، إلخ. وسمات هذه الفكر هي الأخذ بالثقافة العميقة مثل المنطق والرياضيات والفلك والموسيقى والتصوف. وهذه الحقبة هي التي برز فيها أعلام كبار مثل ابن حزم وابن رشد وابن عربي وابن خلدون والشاطبي وغيرهم ؛ أي ما كوّن خلاصة الفكر الإنساني في الغرب الإسلامي. ولكن هذا الفكر بدأ يضمحل منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ؛ وحينئذ وقع انكسار في الثقافة المغربية. كيف تجلى هذا الانكسار ؟ لقد تجلى في غياب الأسس الابستمولوجية وتجزئ المعارف. ويتمثل

غياب الأسس المعرفية في الكتب الجامعة ؛ إذ تجد مقطفا من ابن سبعين وحديثا عن معتوه وحديثا نبويا ، إلخ ، وهو غالبا تنوع لا يعكس أولا يمكن أن نستخلص منه نظاما ووحدة . وبالنسبة لتجزئ المعرفة فيتجسد ذلك في تصنيف العلوم ؛ إذ يجد القارئ لدى بعض المصنفين في العلوم تصنيفات وصلت إلى 112 علما على الأقل كما هو عند صاحب الأقنوم . وتأسيسا على مجموع هذا فكتاب المفتاح تتجلى فيه هذه العناصر والخصائص ؛ إذ لم يبن على أسس ابستمولوجية كأن ينتمي إلى المنطق أو إلى الرياضيات أو إلى الموسيقى كما يجد القارئ لدى ابن البناء أو عند السجلماسي أو في كتاب حازم ، وإنما يجد شذرات من كل شيء . من هنا كان يمثل لحظة تحول تميز ما قبله عما بعده ؛ وهو تحول في الثقافة المغربية عموما ، مع وجود بعض الشخصيات المتميزة في حدود ما مثل اليوسي والولالي وغيرهما .

س : هل يمكن في هذا الإطار الحديث عن مدرسة مغربية في البلاغة تتقابل مع المدرسة المشرقية وتتسم بخصوصياتها المميزة وتستقل بموضوعاتها ؟

ج : يجب وضع هذه المسألة في إطارها التاريخي الحقيقي . فالتراث المشرقي حاضر بقوة سواء من الناحية البلاغية الخالصة (كتب الجاحظ ، كتب عبد القاهر ، كتب السكاكي ، إلخ) أو من الناحية الفلسفية خصوصا مؤلفات الفارابي وابن سينا وإخوان الصفا . ولكن السؤال الذي يطرح هو هل عرف الأندلسيون التراث الإغريقي في مصادره الأساسية أو على الأقل هل تم الرجوع إلى الترجمات الأولى لهذا التراث ، ولعل في بعض آراء ابن رشد ما يزكي هذا . ثم هناك تيار ثقافي آخر مؤثر وهو الثقافة اليهودية التي ربما كانت بعض الكتب رائجة لديها أكثر مما هي رائجة لدى المفكرين العرب المسلمين وخصوصا الكتب ذات الصبغة الغنومية والإشراقية مثل كتب أفلاطون وإخوان الصفا وكتب الإشراق بصفة عامة . فمثلا هناك آراء عند ابن رشد من الصعوبة ردها إلى المشرقين . فهو عندما يقول – مثلا – إن الشعر العربي فقير الأعاريض فهذا يدل على أنه كان على إطلاع على الشعر الإغريقي وتنوعاته المختلفة ، وكذلك الأمر عندما نقرأ مؤلفات ابن البناء (خذ – مثلا – الرسائل التي قمت أنت بتحقيقها) ، أو مؤلفات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابن عربي ؛ فلا يمكن أن تفهم إلا في علاقة هذا بالتراث وبالقبالة على الخصوص (تراجع هنا دراسات الأستاذ شحلان). هذه خصوصية، لكن هناك خصوصيات أخر. هل تجد شخصا أو بلاغيا أو ناقدا رتب كتابه كما رتبه السجلماسي ؟ هل تجد بلاغيا مشرقيا وظف نظرية التناسب مثلما فعل ابن البناء ؟ هل تجد بعض المشارقة الذين ربطوا بين الفلك والموسيقى والعروض مثل حازم ؟ إن الجواب عن هذا يجعلني أقول ببعض الخصوصيات، ولكنها ليست خصوصية للعقل بقدر ما هي خصوصية فرضتها النظرية التوحيدية للبلاغيين والنقاد والفلاسفة المغاربة. ولكن ما علاقة «العقل» (بين قوسين) بالمحيط ؟

س : نبقى مع المدرسة البلاغية المغربية التي أرى شخصيا أنه يمكن التحقيب لبدايتها بابن رشد ما يجرنا إلى السؤال عن إمكانية تسمية البلاغة المغربية بالمدرسة الرشدية.

ج : هذا السؤال هو استمرار للسؤال السابق. فمبدئيا إن قارئ ابن رشد يجد لديه آراء جريئة حول الميتافيزيقا، حول السياسة، حول الشعر، إلخ ؛ مما يفرض على الباحث أن ينقب عن مصادر الفكر في الغرب الإسلامي. لكن قارئ كتب البلاغة والنقد في المغرب العربي التي جاءت معاصرة لابن رشد أو بعده لا يجد إشارات قريبة أو بعيدة إلى الرجل. إنه قد يجد بعض الإشارات إلى كتاب **فصل المقال** أو **الكشف عن مناهج الأدلة** وبعض كتبه الأخرى، ولكنه لا يعثر على أي إشارة إلى تلخيص كتاب **فن الشعر** أو **كتاب الخطابة**. وقد حاول الأستاذ الدكتور الجليل محمد بنشريفة أن يثبت تأثير ابن رشد وهو كتاب جمع فيه ما تفرق في المصادر المتحدثة عن ابن رشد إلا أنه ليس ثمة نص صريح يقول بتأثيره من جهة هذين الكتابين وإنما نجد هناك استدلالا لا عقلانيا يتمثل في أن شرق الأندلس كان يتسم بالعقلانية وبالعلوم العقلية وحازم ينتمي إلى شرق الأندلس، وبناء عليه من الممكن أن تكون هناك مدرسة رشدية. هكذا يمكن القول، إذا ما اعتمدنا على الوثائق، أن ليس هناك مدرسة رشدية وإنما هناك حضور للأسس التي كانت لدى ابن رشد والتي استقاها من التراث الإغريقي المترجم إلى العربية.

س : أشرتم في ما قبل هذا الجواب إلى تحقيق لرسائل ابن البناء التي كان لها أثر واضح في إضاءة بعض الجوانب الغامضة في فكر هذا العلم الكبير، مما أدى بكم

إلى إعادة قراءته في كتابكم **المفاهيم معالم** بعد أن سبق لكم أن تناولتموه في **التلقي والتأويل**. فلماذا الإهتمام بهذا العالم الذي وسع علوم المعقول والمنقول ؟

ج : لماذا اخترت ابن البناء خصوصا **المراسم** ؟ من أجل أو أوضح الحقيقة المجردة ؛ لأنني اخترت نصا من على الكلام. وقد بينت من خلال الدراسة أن الأوليات الذهنية تكاد تتطابق بين أوليات ابن البناء وأوليات ش. س. بورس. ولكن أوليات ابن البناء بقيت حبيسة عصرها لعدم وجود ظروف ملائمة، في حين أن الحقيقة المجردة عند بورس تطورت إلى حقيقة واقعية متجلية في الفلسفة البراغماتية الأمريكية كما تتجلى في الميدان التربوي والسياسي والعلمي، إلخ.

س : تحدثتم في كتابكم **مشكاة المفاهيم** عن ترجمة التراث العربي وخصوصا البلاغي منه، وعن تحيين أفكاره. فهل معنى هذا أن المفاهيم والتصورات البلاغية القديمة مازالت صالحة لتحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي وقادرة على اكتشاف الأوليات التي تحكم الفكر والثقافة عموما ؟

ARCHIVE

ج : أشرت سابقا إلى أن التفكير الجديد يتطلب مفاهيم جديدة. وإذا ما استندنا إلى المفاهيم القديمة فينبغي تحديدها تحديدا يلائم الإشكال الذي يمكن طرحه والبحث فيه.

س : وجهكم حديثكم عن الخيال إلى ابن رشد وحازم مع تغييب ابن سينا وابن البناء والسجلماسي والبلاغة المعضودة بالمنطق عموما في حديثها عن التخييل والمحاكاة هو حديث عن بلاغة الصورة الشعرية ووظيفتها الجمالية : فلماذا هذا التغييب واللجوء إلى الانتقاء ؟

ج : يتعلق الأمر بمسألة الإرجاء التي تحدثت عنها سابقا.

س : إذا كان كتابكم **مشكاة المفاهيم** دراسة في بلاغة الصورة فإن كتابكم السابق له **التشابه والاختلاف** دراسة في بلاغة الصوت. ومعلوم أن الدكتور محمد العمري قد أغنى الخزانة العربية بدراسات جادة ورصينة في هذا المجال. فما الذي يميز ما قدمتموه عما جاء به في دراسته للموازنات ؟

ج : كتاب **التشابه والاختلاف** يطرح إشكالات أخرى غير تلك التي طرحها العمري . وهو بحث عن الكليات العامة . فلنأخذ مفهومي التشابه والاختلاف ، أو لنأخذ أي فصل من هذا الكتاب مثل أبي حيان التوحيدي مثلا ، أو الحديث عن الترجمة أو الحديث عن المبادئ الأولى التي أسميها مبادئ ميتافيزيقية . خذ نظرية التوازي ذاتها فلن تجد أي علاقة لذلك بما أنتجه العمري لا من حيث التصور أو الأهداف أو المبادئ . أضف إلى ذلك أن هناك إشارات إليها في كتبي السابقة منذ سيمياء الشعر القديم .

س : ما القيمة لما أنتجه البلاغيون العرب في حديثهم عن الدلالة الذاتية للحرف ؛ أي عن قيمته التعبيرية والرمزية ؟ وما مدى مطابقة ما جاؤوا به أو معارضته للدرس اللساني الحديث ؟ وهو ما يقودنا إلى التساؤل عن الدراسة الإيقاعية هل من اختصاص العروض أم من اختصاص البلاغة ؟

ج : رمزية الصوت هي وجهة نظر قديمة جدا لها آثارها في الثقافة الإغريقية والثقافية العبرية على الخصوص ، وقد انتقلت إلى الثقافة العربية الإسلامية لدى بعض اللغويين مثل ابن جني وابن فارس ، ثم انتقلت إلى مجالات أخرى مثل صناعة النجوم والسحر والطلسمات ، ثم انتقلت إلى الفكر الغربي فأطلق مصطلح الرمزية الصوتية . ولكن هذه الآراء تتسم بصفة عامة بالجوهرانية ؛ بمعنى أنها تمنح الحرف أو الصوت معنى قارا . والحق أنه ينبغي النظر إلى هذا الإشكال في إطار نظرية سياقية . أما فيما يتعلق بعلاقة هذا بالدراسة الإيقاعية فالحرف والصوت ليسا إلا عنصرا من بين عناصر متعددة . فالدراسة الإيقاعية تستند أساسا إلى المقاطع بكمها ومقاديرها وأوضاعها (أقصد ترتيبها) ، ومثل هذا الوضع والترتيب هو محكوم بأسس رياضية منطقية وبأسس موسيقية ؛ ولذلك يمكن القول إن من لا يعرف الأسس الموسيقية القديمة والأسس الرياضية فإن كلامه عن الإيقاع يكون قليل السند العلمي .

س : لكن في الوقت الذي تناول فيه الخليل الإيقاع ضمن العروض وتبعه في ذلك الأخفش والجوهري والزمخشري وابن جنبي والتبريزي وابن السقاط وغيرهم ؛ نجد السكاكي والقرطاجني يتناولانه في إطار البلاغة . وها أنتم الآن

ترجعون مسألة الإيقاع إلى الموسيقى بل أكثر من ذلك تحاولون تعلم الموسيقى العملية لتصحيح الفرضيات النظرية.

ج : حينما نرجع إلى حازم نجد حديثه عن البلاغة يتسم بكونها العلم الكلي ؛ العلم المستند إلى الموسيقى، فالبلاغة عنده يقصد بها المعنى العام. معنى هذا أن مسألة الإيقاع ينبغي، ويجب، أن تدرس في إطار البلاغة بمفهومها العام، وعلاقة الشعر بالموسيقى، خصوصا الشعر الذي نسميه تقليديا بالعمودي الذي هو مرتبط في أساسه بالموسيقى. مثلا خذ (فاعلن مستفعلن مستفعلاتن) هاهنا ابتدأنا من القصير إلى الطويل فالأطول، لكن بالنسبة لحازم والقوانين الموسيقية فالأرجح هو أن نقول (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن) أي من الأثقل فالثقيل فالخفيف باعتبار أن الموسيقى تبدأ من الأثقل إلى الثقيل إلى الخفيف أو الحاد. وتبيان ذلك أن من لم يكن على علم بذي الأربع (3/4) وبذي الخمس(2/3) وبذي الكل مرة واحدة (1/2)لا يمكن أن يفهم كلام حازم السابق ؛ وهي قوانين يشير إليها حازم نفسه في المنهاج.

س : ختاما نشكر الدكتور محمد مفتاح على هذه الأمسية الشيقة التي كانت عيدا حقا في هذا العيد الذي هو عيد الفطر السعيد، وقبل أن نودعكم مجبرين لا راغبين نود أن نعرف الصعوبات التي واجهتكم في نقل المصطلح البلاغي الغربي إلى العربية.

ج : هناك صعوبة مؤكدة في نقل المصطلح البلاغي الغربي إلى العربية ؛ إذ إن كل ترجمة كما يقال هي خيانة، فإما أن تزيد على المفهوم أو المصطلح الأصلي أو تنقص منه، وتبعا لهذا فإن اللجوء أحيانا إلى التعريب يكون ضرورة على أساس ملاءمة التعريب للأوزان العربية الخالصة. مثلا يجد القارئ ألفاظا معربة في القرآن الكريم والحديث النبوي. وعليه فإنه لابد من وجود بعض الانزياحات قد تقل أو تكثر في نقل المفهوم أو المصطلح. وهو انزياح قد يكون له ضرر كبير إذا ما تعلق الأمر بالميادين العلمية الخالصة، وقد يكون قليل الضرر في الميادين الإنسانية والاجتماعية. على أن ما يجب تجنبه هو إحالة المفهوم أو المصطلح الأجنبي إلى مفهوم عربي مائة بالمائة.

فحينئذ يفقد المفهوم هويته ودلالته ويصبح تحصيل حاصل ليس له من قيمة إجرائية إلا ما كان من الإركام اللغوي. وعليه فإنه ينبغي أن تقع الترجمة حينما لا يكون هناك ضرر. وقد يُلجأ أحيانا - ضرورة - إلى التعريب فيما لا يكون له مقابل. وما ينبغي تجنبه هو التعريب الخالص بمعنى جعل المفهوم منتميا إلى الفكر العربي ما قبل المفهوم المصطلحي. ومثال ذلك ما قمت به في كتبي؛ حيث إن L'otopée أعطيتها التشاكل، وSene المقوم، وSemène المفهوم السياقي، وIntentionalité المقصدية، إلخ. وما سهل علي الأمر في نقل هذه المصطلحات إلى العربية هي الخلفية المعرفية لكلتا اللغتين والثقافتين معا. ولكنني ألجأ أحيانا إلى وضع مفاهيمي الخاصة مثل التناص والتصنيفات التي أعطيتها له هي من تلقاء نفسي، أو اقتراح مفاهيم عربية مثل النحنصة التي أطلقتها على النص الذي فيه رسوم ولغة ولا علاقة لها بالمقابل الأجنبي Textralisation كما قد يفهم البعض.

عابدين ويشار كمال :
وجوه : الوجه أو القفا

تقديم وترجمة : محمد المزديوي

ARCHIVE

إن ترجمة هذا الكتيب الصغير الحجم والذي يتجاوز مفهوم الكتاب/ الحوار وينفتح على كتابة جديدة هي عبارة عن تبادل آراء وينقلب فيها المحاور إلى مُحَاوِرَ والعكس بالعكس، يأتي من كون أحد المُحَاوِرَين يعدُّ من أكبر الروائيين الأحياء في هذا العالَم وقد وردَ اسمه مرارا في قائمة المرشّحين لجائزة نوبل في الأدب، إنّه يشار كمال الكاتب الكرديّ والمدافع عن حق الأكراد الأتراك في ممارسة كل حقوقهم الثقافية والسياسية وهو صاحب روايات : "مميد(أي محمد) النحيل" و"مميد الصقر) و"عودة مميد النحيل" و"معركة مميد النحيل الأخيرة" وغيرها من الروايات الخالدة التي ترسم الإنسان التركي في سعيه الدائم لتكسير كل أشغال العنف والظلم والاستغلال. ويشار كمال وُلدَ سنة 1923 في قرية سيليسي من أبوين قادمين من شرق تركيا. وفي صغره بدَأ يرتجل أشعاراً يقلّد فيها المغنين الرُحّل في الأناضول. وكي يكون قادراً على الاحتفاظ بها في الذاكرة قرْر تعلم القراءة والكتابة. ولكنه لم يستطع تجاوز السنة الثانية في المدرسة الثانوية. وحينها مارَس عدة مهن من بينها : عامل في مصنع وعامل زراعي وعامل في الغاز وكاتب عمومي... ومنذ أن نشر الجزء الأول من "محمد النحيل" عرف نجاحا منقطع النظير... والمحاورَ أو المحاور الثاني فهو الرسّام التركي الكبير عابدين دينو الذي ولد عام 1913 وانطفأ سنة 1993 ويعتبر إلى جانب أخيه عارف دينو من

أهم وجوه الرسم في تركيا الحديثة وقد ارتبط عابدين بصداقات كثيرة مع أهم رسامي هذا القرن وعلى الخصوص بيكاسو.

إن الحوار حتى وإن انطلق من فكرة الوجوه التي ترد بكثرة في صور عابدين وفي صور الكتاب موضوع الترجمة، فإنّه تَشَعَّبَ لِيطَال كلّ جوانب الإبداع والمعرفة والحياة.

ABIDINE YACHAR KEAL
VISAGES PILE OU FACE
EDITIONS FATA MORGANA - 1992

عابدين : غير الوجوه، عبر الزمن، غير الوجوه الني نلتقيها هنا وهناكَ، يا يشار!

* يشار كمال : منذ مرحلة التشوكوروفا(1) لم نكن نرى غير الوجوه! غير الرجال والنساء القادمين من جبال الطوروس (2) من هضبة الأناضول من بلاد الرافدين ومن شرق الأناضول. هل تَتَذكَّرُ باب القلعة وجسر الحجارة وساحة المحطة الجديدة وحقول القطن وضفاف البحر المتوسط، كلّ هذه الوجوه...

عابدين : بعض الذكريات امّحتْ من ذاكرتي. ولكن ذكريات أخرى مازالت تُوجد هنا، مع كلّ تفرْداتها وخصوصياتها.

* يشار كمال : نعتقد أنها امّحت نهائيا ولكنَّ حركةً ما أو كلمةً أو أغنيةً تُساهِمُ في انبجاسها.

عابدين : ابن عَرَبي [محيي الدين] أو حكيم آخر قال شيئا مدهشا : "إني أرى وأستعرضُ وجُوهَ الرجال الذين عاشوا أو الذين سيعيشون يوماً، وهذا منذ آدم إلى يوم القيامة"...

* يشار كمال : مؤخرا في باريس أرَيْتَني مئات من الوجوه التي أنهيتَ رسْمَها. ولقد رأيت الصور دونما كلل. ولا شيءَ مدهشاً فوظيفتي كروائي هي تفحّص الوجوه. وتتذكّر أنّني، في صغري، كنتُ أقوم بوصف وجوه الرجال دون أن أرسمها فقط بالكلمات وكنتُ أقرأ هذا على أخيكَ عارف دينو وعليكَ. وأعتقد

---

(1) منطقة في تركيا.

(2) منطقة في تركيا.

أنكما أحببتما بعضَ نصوصي الصغيرة. ثمّ بدأتُ أكتب بعض محادثات وكلمات الفلاحين والموظفين ورجال الدين والأغوات [جمع أغا] وكل نوع من البشر. ولقد استقبلتَ بمرح ولذة كتاباتي الأولى وكنتَ تُشَجِّعُني كل يوم أكثر. أعتقد أنه ليس من المستحيل تخيّل، مثل ابن العربي، كل الوَجوه القادمة إلى العالَم والتي ستأتي فيما بعد.

عابدين: ما هي الأشياء الأكثر غرابة من التماثلات والاختلاف...

* يشار كمال: حينما كنتُ حارساً لقنوات السقي على حقول نهر سافرون Savrun لاحظت أشياء رائعة ومدهشة. في هذه الفترة كنتُ جئتُ إلى أدنَة كي أقول لكم، على وجه السرعة، بأنه بين مجاري الماء العشرين المتدحرجة من جبال طوروس إلى السهل لم يكن بينها من يتشابه! بعد سنوات تعلمتُ، شيئا فشيئا، أن أفهم الطبيعة. ففي جذع ما، لا توجد أيّة زهرة، ولو على نفس الغصن، حتّى في نفس الأرض، لا نجدُ أي جذر ولا أي نبات ولا أيّ دَغَل ولا أي جدول يشبه بعضه البعض الآخر. لا يوجد أيّ مرأى في الطبيعة، ولا أيّ وجه يشبهه الآخر.

ذات يوم قلتَ لي إنه يوجد ثلاثة آلاف نوع من اللون الأخضر. إني أعترفُ أنني لم أقتنع كثيراً. ومهما يحدثُ فإن اللون الأخضر اللانهائي واللون الأزرق اللانهائي واللانهائي الأصفر وياله من لون أصفر، هذا اللون الأصفر الذي عرفناه جيّداً نحن الاثنين اللذين عشْنا في أتُّون تشوكوروفا.

عابدين: أنتَ تمتلكُ ذاكرة رائعةً ولا تنسى أبدا أي إسم.

* يشار كمال: صحيح أنني لا أنسى لا الوجوه ولا الأسماء. إنّها قدرة المراكمة التي هي مهمَّةٌ أكثر. وهي (أي قدرة المراكَمة) التي تبقى بدون حدود والتي تجعل منا ما نحن عليه.

إنّ قدرة خلق الصور تتأتى من هذا النوع من الغنى ومن هذا التراكم.

عابدين: ولكن كيف تشتغل الذاكرة؟ هل عَبْر الصور وعَبْرَ الأصوات والروائح والألوان؟ وهل ذاكرة الرسّام هي شيء آخر غير ذاكرة الروائي؟

* يشار كمال: أعتقد أنه يوجد شكل واحد للإبداع. إن الذاكرة بالنسبة لي هي شكل من أشكال الإبداع. وأعتقد أنه لا يوجد أي فرق بين رسام وروائي. إنَّ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشكال إبداعهما بالتأكيد مختلفةٌ. فضلا عن ذلك فهل هي مختلفة حقا ؟ لقد عشنا، أنتَ وأنا كثيرا في تشوكوروفا المعروفة بتعدد وجوهها وألوانها وحكاياتها وثقافتها الشفهية وبأندابها [نواحها] وأساطيرها وحكاياتها وموسيقاها وسجادها [كيليم] وخيامها المصنوعة من اللّبَد وجرارهَا الخشبيّة. إنَّ الصُورَ في رواياتي وصور رسوماتكَ، التي تعرب عن هذه المَرحَلة، ألَيْست من طبيعة واحدة ؟

عابدين : إن اختيار وجه ما، بالنسبة للرسام، مرسوم من أمام أو جانبياً لا يجب أن تُحْمَلَ محمل الهزلَ. . .

* يشار كمال : لا أعرف كثيرا. لا يمكني تشظية الوجوه.

عابدين : ثمَّ من أي جانب : اليسار أم الشمال ؟ فكلاهُمَا غير متشابهين، وكل جانب يستجيبُ، كما يبدو، لمناطق مختلفة من المُخّ. وحتى بعض المدن أكثر تعبيرية من جوانبها مثلما حالُ اسطنبول.

* يشار كمال : أو البندقية. . .

عابدين : بالتأكيد. ومسألة الاختيار بالنسبة للنحاتين مهمة أيضاً. فالمصري الذي نحتَ رأس نفرتيتي اشتغل عليها في ثلاثة أبعاد، ولكن يبدو لي واضحاً أنَّ هذه الرأسَ الرائعة وهذه العينين السوداوين المحاطتين بالكحول، وهذا الأنف القصير والشفتين الممتلئتين وكل التمثال الموضوع على عنق شبيه بعنق بجعة، كلها تَمَّ اختيارها لتكون في وضع جانبيّ. والأمر مختلفٌ بالنسبة للروائي.

* يشار كمال : من الغرابة أن الروائيين لم يصفوا، بما فيه الكفاية، الوجه البشري. وحتى هوميروس ! في الإلياذة وصفَ الثياب والسلاح والرماح والدروع كل هذا تم وصفه في أدق التفاصيل، ولكنّ وصف الوجوه كان غائباً تقريباً. إن الروائيين الذين نعتبرهم من الكلاسيكيين لم يعطوا كبير أهمية لوجوه أبطالهم. وكثير من الروائيين المعاصرين يوجدون في هذه الحالة.

وفيما يخصني لم أتعلّق بما فيه الكفاية بوجوه أبطالي. والحقُّ يُقَالُ إنّهُ في روايتي : "أسطورة الألف ثور" تكلمتُ شيئاً ما عن وجه الأستاذ [أو المعلّم] حيدر. . .

وفي رواية : " موت في سوق الحدّادين " حاولتُ جعْل التقلبات التعبيرية للوجوه تتحوّل من فترة لأخرى . ولكنَّ هذا يبقى غيرَ كاف . وبالنسبة لي من بين كل الروائيين يبقى " غوغول "(3) الذي اهتم أكثر بالوجه البشري . وربما محتوى رو ، ايته " الأرواح الميتة " هو الذي أعطاهُ هذه الفرصة .

" المناظر البشرية " لناظم حكمت تعجّف بالوجوه .

عابدين : فضلاً عن ذلك ألمْ يكن يرسم بورتريهات زيتية أثناء إقامته الطويلة بالسجن . . . ولدى . . . الهيتيتْ(4) Les Hittites ولدى المصريين القدماء والإغريق لماذا اختار أغلبُ الرسّامين تقديم الكائ البشري جانبيًا ؟ هل يتعلق الأمر بمشكل تقني عادي ربما ؟ لنأخذ مثالاً آخر : بورتريهات محمد الثاني [محمد الفاتح . من المترجم] التي قام بها بيلليني(5) Bellini أو التي قام بها سينان باي(6) Sinan Bey هي بدون تأكيد رائعة من منظرها الجانبي . صحيح أن فاتح القسطنطينية كان له أنف قاطعٌ وطويل يُشْبه اليَطَقان [سيف تركي مُحَدَّبٌ] ! ومن أجل تلطيف تعبير الموديل ، قليلاً ، وبدوَن شك من أجل البرهنة على أنّه شاعرٌ ، فإن المُنَمْنم سينان باي رسم محمد الثاني وبيده وردة . وردة وهو يشمّ عطرها . أعتق أن هذه الوردة ليست شيئا آخر سوى مدينة إسطنبول بينما الأنف المرسوم ، جانبياً ، لا يمكن أن يكون إلاّ عثمانياً . . .

* يشار كمال : الوجه أو الوجوه تهمني في كل الجوانب . أكيد بأنه على ورق البرْدي المصري وعلى الأوعية الإغريقية ذات الأشكال المختلفة [من : جرار ذات يدين على شكل كأس تُستخدم لخلط الخمر والماء ودنّ وجرار الزّيت أو العطر] فإن أغلب الوجوه يتم تقديمها حانبياً . هل هي ضرورة تقنية أم تقليد العصر أم هاجس تعبيري ربما ؟

---

(3) غوغول نيكولاي (1809-1852) كاتب روسيّ من مؤلفاته " الأرواح الميّتة " وقد قال عنه الناقد الروسي الكبير إيخنباوم : " إن القصة القصيرة خرجت من قصته الشهيرة " المعطف " " .

(4) الهيتيتْ Les Hittites شعب سادَ في آسيا الصغرى من القرن XVI إلى القرن XIII قبل الميلاد .

(5) بيليني Bellini Giovanni رسامٌ من البندقية زمن النهضة وهو أستاذ جورجيوني Giorgione .

(6) سينان : (1489-1588) معماري تركي ويعتبر أهم معماري عثماين على الإطلاق .

لقد حدثتني عن نيفرتيتي وهي منحوتة في جانب كبير من الجمال. وحَالَمَا رأيتُ هذه المنحوتة التي تمثلُ هذه الملكة الصغيرة فكَّرتُ في بريق الموديل. لقد اعتقدت دائما بأن النحّات كان مفتوناً جداً بها. إنّ الذين نحتوا تماثيل لا تُعَدُّ لفينوس كانوا مغرمين بها أيضاً. وهل يملك الروائيون ألاّ يكونوا مغرمين بشخصياتهم!

ألَمْ يكن تولستوي مُغْرَماً، حدّ الجنون، بناتاشا!

إنّ الكُتّابَ الكبار يرتبطون دائما بمخلوقاتهم. لا أتحدثُ فقط عن الرجال والنساء وليس فقط عن البحر والسماء والأرض. إنّ هذه الأشياء جميعا مرتبطة، بشغف بفعل الخلق. لقد كان أخوك عارف دينو يرسم بشوق في كل مكان وبكلِّ شيء وقع في يده: بثُفْل القهوة المغْليّة(7) وبأوراق الأشجار المسحوقة وبريش الطيور الذي كان يمتلك سرّه، لقد كَان يرسم نفس الرسم مرات متعددة. وأَخيرا يقول: "لقد وجدت الرسم"، ولكن في غضون فترة قصيرة يغيّر فكرتَه ويمزق كل الرسومات ويبدأ من جديد. وبعض رسوماته من الوجه والأخرى جانبيّا...

عابدين: الرسم من أمام والرسم من الجانب ممكنان بالتأكيد. ليوناردو رسم وجه الجوكندا [الموناليزا] من أمام من أجل جعل التعبير أكثر غموضاً باستعمال، خفيّ، لتقنية سْفُومَاتُو(8) "Sfumato". ولكنه حينما يرسمُ الصور المتوحشة المُضْحكَة بأنون ومعاطف معقونة فإنه يُصوِّرُها من الجانب... هكذا كان يرسم القُبْح كما وصفه وكتب عنه جلال الدين الرومي في القرن الثالث عشر الميلادي، "لأنّ الرسام الحقيقي هو الذي يتقن تمثيل الجمال مثلما يتقن تصوير القبح".

* يشار كمال: لقد كان جلال الدين الرومي شغوفاً بالرسم وتحدث عنه بطريقة رائعة.

عابدين: هل تتذكرُ شخصاً تعرفنا عليه سوية في سنوات الأربعينات [من هذا القرن] هذا الشخص الذي التقيناه معا خلال عدة أيام. لقد كان عمره يقارب

---

(7) تستخدم أيضا في العرافة والكهانة.

(8) سْفُوماتُو Sfumato: تقنيةَ في الرسم ابتدعها الرسام فينشيّ وتتلخص في إبراز الأشكال (وخاصة في النّحت) باعتماد البخار.

التسعين عاماً وكان مقوّساً وكانت قامتُه صغيرةً جدا . ورغم عكازه فقد كان يتكئ على كتف طفل في السادسة أو السابعة من عمره . لقد نسيت اسم هذا الرجل ولكنّ وجهه لن أنساه ابداً . ما زلتُ أراه الآن أيضا من الجانب ، لقد كان يضحك باستمرار والشيء المدهش هو أنه بدا عليه أنه أسعد رجل في تشوكوروفا ، في هذه المنطقة التي تنتشر فيها أمراض الملاريا والرَّمَد الحبيبي والفقر ، وحيث تصبح السهول ، أثناء موسم الأمطار ، إلى مستنقعات شاسعة .

* يشار كمال : أتذكر الرجل جيدا ، لقد كان شاعراً شعبياًب ووطنيا وملحمياً وغنائياً . لقد كان يُسمّى ساربيستي [أي المُحَرِّر] وأنا أيضا لم أستطع نسيان وجهه ولا ضحكته . لم ألتق أبدا بكائن مبتسم بابتسامة مليئة بالفرح . لقد أنشد قصائد جميلة . وكان مليئا بالتجاعيد . وأعتقد أنه كانَ بالكاد يرى بعينيه . وحين كان يتسم كان الطفل يبتسم هو أيضاً . ولم أستغرب كونَه أتى ليراكَ . ففي الجنوب ، وخصوصا بين توركمان طوروس ، يُعْتَبر الرسّامون مثل شَخصيات مُقدَّسَة . فهناك اشتهرتَ كرسّام ، صحيحٌ أنَّكَ كُنْتَ تحت الإقامة الإجبارية المُشَدَّدَة ، ولكن كحفيد لعابدين باشا .

عابدين : "الوردة هي وردة هي وردة هي وردة" كتبت جيرترود شتاين Gertrude Stein (9) ، ولكن العجوز الوديع كان يَتَرنَّمُ بقصيدة عن الورود أكثر روعة وادهاشاً أيضا .

* يشار كمال : هل تُريدُ أن أقرأ عليْكَ هذه القصيدة التي هي لنيسيمي Nesimî فهي مازالت في ذاكرتَي :

" اليوم ذهبتُ إلى حضرة سيدي
حضرة سيدي الذي له وجه هو وردة وردة
جالساً في أعلى عرشه
بجانب عرشه المتنقّل مثل وردة وردة

---

(9) جيرارود شتاين Gertrude Stein (1874-1946) كاتبة وروائية أمريكية .

والميزان الذي بأيديهم هو وردةٌ
من أجل وزن وردة بوردة
من أجل بيع وردة بوردة
السّوقُ أو البازارُ هو وردة وردة

أرضه هي وردةٌ وحجره وردة
اليابس وردةٌ والمبتلُّ وردة
في حديقته السريّة أيضاً
شجر السر وهو أيضا وردة

فلتَدُرْ طاحونة الوردة
التي تصلح لسحق الورود
سفينته غرقتْ ودارت عجلته الحجريّة
سَدُّهُ وعينُهُ هي ورود

اقترب اقترب إذن سيّد نيسيمي
النَّفَسُ الإلهي هو وردة وردة
هذا العندليب المنفيُّ الذي يُرَنِّمُ
صرختُهُ وتعبهُ هو وردة وأيضا وردة "

عابدين : يا لَّها من قصيدة رائعة ! إنّكَ فعلاً لا تنسى شيئاً .

ماذا تقول في الوجوه التي نكتشفها في حكايات الجنيّات وفي الملاحم وفي الأدب المشرقي ؟

* يشار كمال : في حكايات " ألف ليلة وليلة " وأيضا في الملاحم وفي حكايات الجنّيات مع ساحراتها وزُنُوجها ، حيث شَفَةَ الزنجي تتخبط على الأرض والشَّفَةُ العُلْيَا تُلاَمسُ السّماء ، وجنيَاتها ووحوشها الخرافية ذات الأشكال البشرية ، كل هذا تمّ وصفه جيدا والوجه تمه رسمه جيدا ، ولكنّ الوجوه مبتذلةٌ . إننا نتشابه جميعاً . في " ألف ليلة وليلة " يتعلق الأمر دائما بجمال الوجوه النسائية والذكورية . غير أنّه رغم اختلاف القصة فإنّ كل وجه يتمُّ التعبير عنه بنفس

الجملة. وقسْ هذا على باقي الحكايات. ولكن من جانب آخر مختلف فإنّ حكايات الأناضول تشكلُ استثناءا. وجوه من كلّ نوع تظهر فيها وكذلك نساء ممتلئات بالتجاعيد وصُلْع وعمالقة بعين واحدة في وسط جباههم وكائنات بلا أسنان وأخرى بأنُوف تُشْبهُ البوق وبوجنات تشبه كُوْساة. [جمع كوسى]. . .

عابدين: الأَشكالَ المبتذلة التي تتحدث عنها تظهر أيضاً في فن المنمنمات التركية. وغالبا ما تخرج الوجوه من نفس القالب. ونفس الخطوط ونفس التقاطيع تتكرر في أدقْ التفاصيل [باستثناء بعض الاختلافات الطفيفة في الشّوَارب واللحى. . . لقد كتبتُ عن هذا في بعض ما كتبتُ، وهذا راجعٌ دون شك إلَى اَلنزعة العثمانية حيث الذي يهمٌ فقط هو الملكُ القويٌ جدا بينما باقي الناس فهو ليسوا إلاّ "خدم الباب العالي" كابيكولو أو فلاحين [رياياس] أشبه بالرقيق الضائع في الفيافي. باختصار إنّ وصف وجه متفرّد [أو فرَداني] ليس له منطقٌ أن يكون على الصور، التي هي رغم ذلك، و رائعةٌ بفضل اللون وطريقة اختيار المكوّنات. لقد بيَّنَ كوزين دينو Guzine Dino جيّد [في كتاب نشوء الرواية التركية، .P.O.F 1973] بأن وجوه الشخصيات الروائية لم تأخذ شكلها إلا مع بدء تفكُّك السلطة الإستبدادية وصعود قوى جديدة اجتماعية تؤكدُ شخصيتها، أي بوَجه مكشوف إذا أمكن لي القول. وأنتَ خلقتَ وجوهاً عديدةً لا تُنْسَى من بينها وجه العجوز مَريمدجي [مريم] Maryemdjé في روايتك "العمود" Le Pilier (10) مثلا.

* يشار كمال: لقد قمتُ بما أستطيعُ كي أعكس حشداً من الوجوه يتحرك في أقدام جبال طوروس. . . لقد اندهشتُ من نجاحي في وصف وجه دوريش باي Derviche Bey ووجه مصطفى باي Mustafa Bey في رواية "قتل في سوق الحدّادين". لقد كان من مطلق الضرورة أن أحكي عن وجوههم في أربعة أو خمسة صفحات في تحوّلاتها المستمرّة. لقد كان هذا الوصف من معطيات الرواية الأساسية. لقد تذكرت هذا، وكثيرا من الأشياء. .

---

(10) العمود Le Pilier هذه الرواية هي جزء من ثلاثية تحمل اسم: "مَا بَعْد الجبل" Au-delà de la montagne.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عابدين : في فالوريس(11) Vallauris سنة 1951 عند مادورا Madoura حدّثني بيكاسو بأنَّ وُجُوهاً، بالكاد لَمَحَها في مفترق سكة ميترو في طفولته، وبقيت الوجوه محفورة في ذاكرته : "وجوه نراها بسرعة ولكنّها لا تُنْسَى ولا تُمْحى" أضافَ وهو يُحَمْلِقُ بعينيه . . .

* يشار كمال : الذاكرة هي شيءٌ غريبٌ جداً. ننسى أحياناً، رغم أنوفنا، وجوه بعض الناس الذين عشنا معهم خلال سنوات، بل وأحياناً، رغم كل ما نقوم به، فإنّ وجهَ فتاة كنّا نموت فيها عشقا، ثمّ هكذا مستحيلٌ نسيان وجه مجهول، يظهر لحظةً في نافذة قطار سريع، أو وجه فارس يمرق بجانبكَ مرْخيَ العِنَان. . . هذا حدثَ لي أكثر من مرة، يا له من غنىً ومن تعدّد ويا لَهُ من حشَد ومَن عالَ. . . الرسّامون محظوظون. فهم يستطيعون تسطير ورسم الوجوه.

عابدين : ما كنت أقوم به في أدنة في الغالب. هل تتذكرُ وجه أم الجنون ؟

* يشار كمال : كما لو أنّها كانت هنا، أمامي بجسمها الطويل الحاد مثل سكّين تثير فزع الناظر إليها. في اللحظات الأولى وعندما كنتُ أرى شبَحَ أم الجنون يقترب من ملتقى الطرق الأربعة، كنتُ أعودُ على عقبي. ومع ذلك فلم يكن في عينيها المليئتين حيويّةً وعشقاً أدنى أثر من الجنون. ورغم كل هذا فإن وجهها كان يُثيرُ الفزَع. مثل هاتين العَينين في مثل هذا الوجه.

كانتْ تنظرُ في الأقاصي. هل كانتْ تنظرُ إلى اللانهائي ؟ وكانتْ توجّهُ نظَرَها نحو السيارات التي كانت تمرقُ حولها ومثل شرطيّ المرور كانت تُوجّهُ حركة السيارات وعربات الأجرة ذات الحصان الواحد والشاحنات. . . وكانت حشود المارة الكبيرة تطيعها بدقّة. ثمَّ، ودون أن نعرف لماذا، تبتعدُ فاتحةً ذراعيها الطويلتين وهي ترقصُ. . . باختصار لقد أصبحتْ شخصية مُقَدَّسَةً في أدنة. لقد كنت نوعا من السّاحرات أو الطبيبات [كانت موجودة في آسيا]. . . لقد رسَمْتَها كثيرا. ومؤخراً وفي أول لقاء باريسي طَلَبْتَ منّي أخبارَها. إنَّ بعضَ رسوماتك التي تمثل أم الجنون وهي ترقصُ، يحتفظ بها بعضَ الأصدقاء. هل تودُ رؤيتها ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(11) جبال في الألب ماريتيم (فرنسا).

عابدين : بالتأكيد، إذا كان هذا ممكناً . ياله من وجه كانت تملكه هذه المرأة !

* يشار كمال : قصة بيكاسو في الميترو ليست إلاّ نظرةً [تَحْدُثُ في] بعض الثواني . هذه الوجوه التي لفحتْ وجه بيكاسو كثيرا، تُرى من الذي يعرف فيما كانت تفكر في ذواتها، وأي ذكرى كانت تُخَالجُها ؟ من الذي يعرف من أين تأتي هذه الوجوهو، وهذا الفرح وهذه المعاناة وهذا التعب وهذا اللاكتراث ؟ ومن أين حُبّ ؟

ربما كان بيكاسو، هذا اليوم، مُلْهِماً، مادّاً حواسَهُ من الأرض إلى السّماء !

إنّ الوجه البشري هو كما اللُّغْز، وفيه كثيرٌ من التعقيد .

أنتَ، مثلي، تبحث في الوجه عن نوع من السّحر وعن اللغز، كل أنواع الألغاز، لقد رسمتَ مئات من الوجوه مؤخّراً، وجوها تحمل تعابير متعددة . ولقد رسمْتَها فقط بخطوط وتقاسيم الوجوه .

عابدين : لا يوجد سوى الرسامين للاهتمام بهذا . لي صديقة فرنسية تشتغل بواسطة الكومبيوتر من أجل تثبيت تعابير مختلفة ترتسم على الوجوه . والهدف من هذا، إذا ما فهمتُ شيئاً، هو إمكان خلق وجوه جديدة على الشاشات بفضل الكومبيوتر . ومن ناحية أخرى شاهدت فيلما يابانياً عن علماء يابانيين كانوا يتوخون نفس الهدف .

ولكن أكثر الكومبيوترات دقّةً لا يستطيع كما هو حال الرسام، أن يهب الحياة، بفضل بعض الخطوط، لَمَا يشبه وجهاً . لا توجد، وربما لن توجدَ، وسيلةٌ قادرةٌ على كتابة رواية أو قصيدة أو قادرةٌ، حقّاً، على الرسم .

* يشار كمال : كل الجهود التي تروم التقاط الكائن البشري تستحق الاحترام . يجب الإصرار على فهم الإنسان بواسطة جميع الوسائل التي في حوزتنا . العالَم والطبيعة والإنسان تتحوّل ما دمنا لا نتوصل، رغم كل ما يحدث، إلى التقاطها . ومع ذلك إذا لم يكن لدينا أمل الوصول إلى شيء ما فكيف يمكننا تحمل الحياة في عالَم مُضلَّل ؟ وتَحَمُّل كثير من المُعاناة ؟ إن العالَم، في حقيقة الأمر، مليء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالأشياء التي تستحق أن تُعاشَ . . . كل كائن يحمل في ذاته الحنين إلى حياة أكثر جمالاً وأكثر صفاء ومليئة بالحبّ . ولهذا السبب ، ربما ، فإن مختلف الوجوه التي رسمتَها وصبغْتَهَا أثَّرت فيّ [فجأة] كثيرا . كل هذه الوجوه مليئةٌ بالسؤال ، وهذه الوجوه على شكل نقاط تساؤل . . .

إذا نظرنا ، دونما انقطاع ودونما تعب ، إلى وجوه الرجال ، وإذا تعلمنا أن ننظر ، فهل نحن إلى هذه الدرجة من انعدام الحب تجاه الطبيعة وتجاه العالَم وتجاه أنفسنا ؟ ففي هيروشيما غابت ، فجأة ، كل الوجوه . . .

غابت كلها مجتمعة ، امَّحتْ دفعةً واحدةً !

نحن نسير من ظلام إلى آخر بلا رجوع . إنَّ وَجَعَ هذا الظلام القادس نحسُّ به منذ أنْ صرنْا واعين بالأشياء . كيف أمكننا تحمل هذه المعاناة الرهيبة ؟

ورغم كل هذا فإنه يوجد الفرح الذي يعطيه لنا عالمٌ في منتهى الجمال ، والذي تعطيه لنا الكائنات التي نتعلّقُ بها . ومن حسن حظنا أننا أتينا إلى هذا العالَم . وحتى وإن تعلّق الأمر بسفر في اتجاه واحد فإننا نكون ، على الأقل ، قد تذوقنا من هذا الفرح ومن هذا الحبّ . . .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا أقول هذا فإنني أفكر في الوجوه التي رسمتَ ، أفكر في نظراتها الداخلية . . . يجب أن نُخَمِّنَ ويجب أن نسعى لرؤية الأعماق . . .

عابدين : فكرتُكَ ذكرتني بإحدى لقاءاتي الأخيرة مع تريستان تزازا(12) Tristan Tzaza . لقد كان مصاباً بمرض عُضال ، وكان واعيا أنه لم يتبقَّ له كثير من الوقت للعيش ، ولكن هذا لم يمنعه من التسكّع في حيّه ومن النظر إلى الأشياء وإلى الكائنات بعينيه المتجعدّتين الساخرتين وراء نظارتين سميكتين . لقد التقينا هكذا ، صُدْفَةً ، في ساحة سان سيلبيس(13) Saint Suplice . في ذلك كان سفر رواد الفضاء من أهم الأحداث ، ولم تكن باريس تتحدث إلا عن هذا ! "نعم إنه

---

(12) تريستان تزارا Tristan Tzara (1896-1963) كاتب فرنسي من أصل روماني يعتبر مؤسس حرمة دادا [الدادائية] وخصوصا في : الرجل التقريبي L'Homme approximatif .

(13) سان سيلبيس Saint Suplice : المقصود بها في النص ساحة سياحية توجد في الحي اللاتيني بباريس . وتعني أيضا : حَلَقَة من الرهبان مؤهلة لتخريج مدرِّسي اللاهوت .

مهمٌّ " ، قال لي تزارا ، " إنه مهم جداً ولكني لا أرى رواد فضاء عالَمنا الداخلي ، أين هم ؟ " .

* يشار كمال : لقد كان تزارا ، دون شكّ ، أحد رواد الفضاء السابحين في أسرار وعوالِم الكلمات والصور . . .

عابدين : يُخَالُ إِلَيَّ أنَّ واقع الخطّ واللون يُسَهِّلُ عمل الرسام حين يحاول وصف وجه ما ولكنه يجد نفسه محروما من وسائل الروائي الذي يحكي ، بفضل الكلمات ، وتفكر وتحسّ به الذات . إنّكَ في نهاية الأمر تتدبرُ أمركَ جيداً سواء مع المنظر الداخلي والخارجي لشخصياتكَ .

* يشار كمال : ألمْ يكن دونكيشوت مشهوراً باسم فارس الصورة الحزينة ؟ إنَّ كتَابةَ الكاتب متحركةٌ بينما كتابة الرسام فهي جامدة .

عابدين : يتحدث بوسان Poussin(14) عن " قراءة الرسم " . . . إنَّ قراءة الكتاب تختلف عن قراءة اللوحة ، هذا صحيح ولكن جمود اللوحة يتمّ تعويضه بالدورات الحيويّة التي تعطيها لعين المشاهد . إننا بهذا نتجوّل في رحاب لوحة . . .

* يشار كمال : صفحة بعد صفحة يخلق الكاتبُ ما يَستطيعُ وكما يشاء ، وهكذا اقرأ أيها القارئُ اقرأ . . . وأنتم الآخرون إذا رسمتم بورتريهاً فَلَكُم مشكل التماثل زيادةً .

عابدين : إنّكَ تعرف القصة ، سلطانةُ قصر قونيا Konia كانتْ عاشقة لجلال الدين الرومي ، تمَّ إرغامها على الابتعاد عن عاصمة السلاجقة . ومن أجل التخفيف من حنينها إليه طلبتْ من أكبر رسامي العصر أن يذهب ليرسم بورتريها للسيّد [جلال الدين الرومي] الذي قَبلَ أن يجلس إلى الرسّام . فَرسَم الرسام إذن ، مع كبير الاحترام والدقّة الممكنة بَورتريه جلال الدين . وحالَما أنهى الرسمَ ورفعَ رأسَهُ اكتشف أنّه لا يشبه الموديل مطلقاً . فأعاد الرسمَ بنفس الانتباه وبنفس هاجس التفاصيل ، ولكن عبثاً ، فحين عاودَ رؤية السيّد تقابَلَ مع وجه آخر . وعاودَ رسم البورتريه مرات عديدة حتّى ظهرت الحقيقة الجلية فجأةً . . . فمزّقَ

---

(14) بوسان Poussin Nicolas (1594-1665) رسّام فرنسي من بين كبار الكلاسيكيين .

جميع رُسوماته وارتمى، بولَه، على أقدام جلال الدين طالباً الصفحَ منه ومعترفاً، وهو يبكي، بأنَه من المستَحَيل رسم بورتريه لكائن يمتلك وجهاً يتغيرُ إلى اللانهائي. . . من الواضح أن هذه القصة خياليّةٌ، ولكن يحدث أن يرسم الرسامون وجوهاً موجودة وأخرى غير موجودة.

* يشار كمال: بالنسبة للفنان والروائي والرسام فإن التقاط اللانهائي هو مقاولَة بدون أمل. ولكنَّ الفنانين يُحَاولون المستحيل ويذهبون، حتى النهاية، مُحاولين تحويل نقص الأمل إلى أمل، وَالاستمرا في مواجهة المصير الأبدي رغم أنّ وجَه الدين يتحول، دون انقطاع، تحت أعينهم.

فلنرجع إلى وجوهكَ التي أثَّرَتْ فيَّ. من أين جاءتكَ فكرة رسم تعدد الوجوه هذا؟ وكيف تجرأْتَ على تجميع هذا الَحشد من الوجوه الشديدة الاختلاف؟

عابدين: لقد تضاعفت الوجوهُ وغطتْ مساحة الأوراق واللوحات دون أن أستطيع منعها. إنّ إحدى الأَسباب الممكنة هو الشوق الذي ينتابني لرؤية الحشود والوجوه المضغوطة جنبا بجنب في الميترو والساحات العامة والتظاهرات. فقد كانت، وما تزال، الحشود في اسطنبول أو في أدنة تفتنني. إن حركات الحشود والوجوه في الصفوف المتراصّة متشابهة ومختلفة. وكل وجه متفرّد مثل بَصَمَات اليد. ثمّ هناك الألوان. لقد كانت الألوان تفتنُكَ دائماً.

* يشار كمال: لقد كنتُ دائما مفتوناً بألوان الكيليم [أي السجّاد] Kilims. ولقد حدث لي أن بقيتُ جامدا من الصباح حتى المساء أنظر إلى عملية نسج الكيليم. وفي القرية لم أتوقف عن النظر إلى اللواتي يَنْسجْنَ الكيليم. كنتُ أنظرُ إلى إياديهنّ التي تستعملُ الخيوط الملونة. وأعتقد أن نساءَ قريتي ما يَزَلْنَ يتذكّرن. لقد كنتُ عاشقاً ولْهاناً للفتيات اللواتي ينسجن. وكانت بينهنّ، خصوصاً، إليفْ Elif التي كانت نحيلة وكانت تحمل معطفاً رقيقاً مع نونات جميلة جداً وكانت لها عينان ضاحكتان. . . وأتذكّر شقرتها. وكانت تلمحُ جيِّداً مدى عشقي لها. ويمكن القول إنها كانت، أيضاً، عاشقة لي. وحينما تعبتْ من النسج اقتربتْ منّي وهي ممتلئة حرارةً ولَمَستْنِي فامتلأ كلُّ جسدي وقلبي بقشعريرة لا تُصدَّقُ. . .

فاحتفظتُ في داخلي، لأيّام، ارتعاشات لَمساتها. أعتقد أن عمري كان خمس أو ست سنوات.

وبعد سنوات، في السوق المغلق بأدنة، كنتُ قادراً على اختيار أجمل كيليم معروض أمامي دون تردد. لقد كنتُ سعيداً لهذا، وكنت سعيدا، أيضاً وأنا أرى دهشتَكَ.

عابدين: وكذلك، فيما يخصّ رسوماتي فأنتَ كنتَ تختار دائماً الأجمل ودون تردد.

* يشار كمال: بسبب أني كنتُ، منذ وقت مبكر، مُكبّاً على عالَم الأشكال والألوان... وكنتُ أفهم لغة رسوماتكَ.

عابدين: في الآونة الأخيرة أحاولُ تسطير وَجْهٍ بخطٍّ واحدٍ. أدفعُ الوجوه للتحدث والتصارع والتصالح فيما بينها، إنه نوع من اللعب الذي يفتنني. إنّ اعتبارّ هذه التعابير والأشكال الخطية كوجوه ربّما ليس مسألة جادة، توجدُ أشياءٌ طفوليّةٌ ولكن الأطفال هم أيضاً ينجحون في هذا النوع من البورتريهات. وأحبُّ أيضا اقتضابَ النيوليتيين [رَسَّامي ومختصّي العصر الحجري الحديث، و[أحب] كذلك الشخصيات والحيوانات المرسومة بخطّ واحد ودفقة واحدة. ولكن الأمر بالنسبة لهم يعتبر فنّاً رائقاً...

* يشار كمال: الشيء المهم هو عدم إضاعة عقل طفولتنا. ويخيلُ إلي أنّ الذين ينجحون في الاحتفاظ بالإبداع حتى النهاية، هم، تحديداً، الذين يعرفون أن يحتفظوا، رغم عمرهم المتأخر، بشيء من العَفْرَتَة، فَبيكاسو رغم شيخوخته...

لقد كنّا محظوظين، أنتَ وأنا، بالتعرف على شخصين احتفظا بهذه المَلَكَة: أخوك عارف وناظم حكمت. لقد استمرت صداقتي مع أخيكَ 17 سنة. وأنت تعرف هذا فقد كانت صداقة لا انفصام فيها. لقد عشتُ حيوية الروح وكذلك هذا الجانب الطفولي وإشعاع قلبه الكبير. لقد اكتشفت معه الطرق التي تؤدي إلى فهم الإنسان. وبفضله أيضا أخذت طريقي. لقد كنتَ شاهدا على هذه المغامرة.

وحينما أسلم الروح كنتُ وحيداً معه. وأعتقد أنه كان موجِّهَكَ الروحي أيضاً. ثم بعد وقت متأخر عرَّفَتْني على ناظم حكمت صديقك العجوز والمقرَّب. وحينما التقيت به كانت قَد مضت أكثر من ستين سنة من عمره. وكان في تصرفاته يحتفظ بسحر شباب رائع وطفولة سليمة إن جاز لي القول. بعد عارف دينُو كانت أول مرة بالنسبة لي التي ألتقي فيها شخصية من هذا الحجم. في قَصائده الأخيرة استطاع الوصول إلى نوع من التجريد إلى حدّ الاقتناع أنها كُتِبَتْ دون الالتجاء إلى الكلمات.

في أعماله الأخيرة أعاد بيكاسو اكتشاف تلقائية الطفولة. إننا باستعادتنا لألعابنا فإننا نجْعل حياتنا أكثر قابلية للعيش. وهكذا أليست رسوماتُكَ، من وجهة نظر ما، عودةً إلى ريعان شبابكَ؟

عابدين: إنَّ ما أقوم به هو ربمَا نوع من اللعب ولكنه لعبٌ جادٌّ. لماذا؟ حين أرسم خطّا بعد خطّ أو موجة من الخطوط بعد موجة من الخطوط وحين أرسم هذه الوجوه جنباً إلى جنب فإني أشعر بنوع من الغبطة والفرح. ربّما الفرح الذي تُحسُّ به الحائكاتُ وهُنَّ يَقُمْنَ بنفس الحركات ونفس المواضيع [الموتيفات] أو الفَرح الذي يحس به الدراويش وهم يُرَدّدون نفس الكلمات الطقوسية... ربما شطحاتهم وجذبهم لا يأتي من المعنى المقدس للكلمات ولكن من التكرارات... إنَّ تكرارات الصوت والمعنى شائعةٌ في شعر الأناضول وفي الشعر الغربي الحديث.

* يشار كمال: إن صفحات كاملة من رسوماتكَ أمامي ولكنّي لا أرى فيها أي تكرار. وفي كيليم أفشار Kilim Avchar التي يمكننا الاعتقاد أنها مُشكَّلة من نفس الموتيفات ونفس الألوان، لا نجد أي موتيف يشبه الآخر والألوان أيضا بينها اختلافاتٌ عدة بسبب تغيّرات المكوّنات. إنّ الذي يدهشني في رسوماتكَ هو الثراء الغريب الذي أجده فيها. وكيف يمكن لنا ألاَّ نُؤْخَذَ بجاذبية هذا الثَراء ذا الألف وجه؟ لقد قلتُ، أو قلتُ لنفسي، هذا الذي يستحيل القيام به في رواية. ربما قلتُ هذا أم لا، لأنه طول حياتي تعوَّدتُ أن أتكلمَ معكَ كما لو أنّي أتكلمُ مع نفسي، أو حين أتكلّم مع نفسي كما لو أنّي أتكلّم معكَ، لا أعرف كثيراً...

نعمْ، من الأكيد، أنَّ التكرار من خاصيات الأدب الشفهي. هذا صحيح بالنسبة للملاحم ولكن أيضا بالنسبة للأغاني والحكايات وأغاني الأطفال التي ترتكز على العدّيّة[15] Comptines. يتعلق الأمر بالإعراب عن الإيقاع الحيوي الذي يوجد داخلنا والذي نحمله في داخلنا. أليستْ وُجُوهُكَ تأتي من هذه المصادر؟

عابدين: انظرْ لقد نسختُ لكَ بعناية رسماً أولياً لا يعرفه الكثيرون قام برسمه مشيل أنج[16] Michel-Ange على هامش إحدى قصائده. وحسب المختصين فإن الأمر يتعلق برسم أولي قام بإنجازه بعدما أنهى رسما جدارياً لليوم الأخير. وبعد أن خلقَ هذه الصور الضخمة استلقى على ظهره في قمة بنَايَة في كنيسة سيكستين[17] Chapelle Sixtine، قَدَّمَ نفْسَهُ وهويرسمُ عفريتاً برأس فُرشاة... وكتبَ في قصيدته: "أنا متوتّرٌ مثل قوس سوريّ". يا إلهي كمْ كان تَعباً من رسم كلّ هذه الشخصيات المفتولة العضلات! لقد اضطُرّ للارتخاء، شيئاً ما، وهو يخربش هذا الشيطان الصغير...

* بشار كمال: ولكن هل يمكننا أن نتعب في الإبداع؟ دعنا تقول إن الأمر يتعلق بتَعَب عابر وحاجة للارتخاء. وكل فنّان سواء أكان صغيراً أم كبيراً يحسّ بهذا. إنَنا حين ننهي عملاً أو عملا أدبياً فإننا نُحسُّ بفراغ كلّي ولا نعرف فعل أي شيء. لقد حدث لي هذا حين أنهيتُ رواية: "قتلٌ في سوق الحدّادين". ولقد خُيِّلَ إليَّ بأنّ الدم قد خرج من عروقي. وبعد نوع من الإنتشاء فإن الكاتب أو الرسّام يبدأ في انتقاد نفسه. ولا يعتقد، أبداً، بأن عمله مكتملٌ. إذن فيقدم نفسه على شكل شيطان أو عفرين أو جنيّ أو وحش. وبمجرد ما انتهى ميشيل أونج من عمله ربما قام بمشاركة بعض أطفال روما لعِبَهُمْ بالطائرات الورَقِيَّة على التلال الموجودة خلف الفاتيكان؟

---

(15) العدّيّة Comptines: القصد منها تعيين من يقع عليه الدور في اللعب.

(16) وهو ميشيل أنجلو Michelangelo Buonarroti (1475-1564) نحّات ورسّام ومعماريّ وشاعر إيطاليّ من بين أعماله: كنيسة سيكستين وبييتا.

(17) كنيسة سيكستين: كنيسة في الفاتيكان أسّسها سيكست VI وقام ميشيل أنجلو وسيكنوريللي وبوتيسيللي برسم لوحاتها الحائطية.

عابدين : أعرف أنّكَ في الميدان سيّد الموضوع . هل تذكر أمسية قضَّيْنَاها عند روجي كايوا[18] Roger Caillois ؟ وبعد طعام العشاء اكتشفنا أنّك كنتَ تتناقشُ، بحماس، مع روجي كايوا في ركن قصي من الصالون . مع أنه لم يكن يتكلم كلمة واحدة في التركية وأنت لم تكن تعرف كلمة واحدة في اللغة الفرنسية . ومع هذا لقد كنتما تتجادلان دون انقطاع لفترة طويلة ناسيين حضورنا كُليّةً . ولقد كان حديثكما يتعلق بصناعة الطائرات الوَرَقيَّة . لقد كان الحديث تقنياً وكَنتما تتفاهمان بشكل كامل . لقد فهمتُ في هذا الأمسَية أن التواصل ليستْ له علاقة بالمفردات .

* يشار كمال : آه نعم ، لمْ أنس هذه الأمسية التي تحدثنا فيها أيضا عن اللُفّاح[19] . كان يشتاق لامتلاك واحدة منها وأحضرت له واحدة بعد عدة أشهر لأنّ تركيا تعجُّ باللُّفاحات في بعض مناطقها . ثم تحدثنا عن الحجارة وقام روجي كايوا بإجراء تحقيق معي ، بجديّة المحقّق ، عن لون حجارة جبل طوروس . الطبيعة كعمل فنّي وصُوَرُ حجارة بوهيما[20] Bohême العجائبيةُ ومنطقُ الطبيعة الخاصُّ وأيضاً المُخَرْبشاتُ الحائطيّة الشعبيةُ ، كلّ هذه الأشياء التي كانت تفتن كايوا .

عابدين : أعتقد أنَّ براساي[21] Brassaï ، صوّر ، في سنوات الثلاثينات ، المخربشات الباريسية وخليط الرسومات والكتابات .

* يشار كمال : في إسطنبول أيضاً قام صباح الدين أويوبوكلو Sabahettine Eyuboglu بنفس الشيء طيلة الأيام الهائجة في سنوات السبعينات . . . كانت رسومات الأطفال ولكن رسومات الأطفال الكبار ورسومات الأساتذة مع نقاسيمها وكولاجاتها وأوراق ماتيس[22] الملونةُ أي المقسمة بالمقصّات ، كلُّ هذه الأشياء كانت رائعة . . . لقد كان يأمر سكرتيرته بإلصاقها على اللوحة ثمّ يُوَجّه العمليّة من سريره الذي لم يكن يستطيع مغادرته

---

(18) روجي كايوا Roger Caillois (1913-1978) كاتب فرنسي من مؤلفاته : "الإنسان والمقدّس" .

(19) Mandragore نبتة تشبه في جذرها دمية صغيرة . وكان جذرها في الماضي يستخدمُ كطلاسم .

(20) بوهيما Bohême : القسم الغربي من الجمهورية التشيكية حيث توجد العاصمة براغ .

(21) براساي Brassaï : (1899-1984) فوتوغرافي فرنسي من أصل هنغاري [المجر] .

(22) ماتيس Matisse : (1869-1954) رسام فرنسي .

كما يبدو . إنَّ الأسياد الكبارَ يخلقون ألعابَهُم ولُعَبَهُمْ في قمّة عطاءاتهم وحيواتهم المهنية . كم هي جميلة رسومات بيكاسو . . .

عابدين : الأقنعة والكولاجات والتجميعات المُختَلطة وهذه المنحوتات المُنْجَزَة في صُدْفَة المناسبات [منْ هُنا وهُناك] .

* يشار كمال : الفنانون المتوسطون يُبالغون في إظهار الجدية ولا يملكون خيالَ الطفولة الأحمقَ . بينما الفنانون الحقيقيَون فإنّهم يفتحون قلوبهم لكل ما هو تلقائي ومجرد وشابّ . . . كما هو شأن وجوهكَ [رسومك المتعلقة بالوجوه] .

عابدين : اتركْ وُجُوهي جانباً ولنتحدّثْ ، بدل ذلك ، عن تأثير الحشود وعن وزن المئات وعن آلاف الوَجوه المجتمعة في شارع ما . إن الحشود المعاصرة مدهشَةٌ . . . ربما هي الحالة نفسها في كل العصور . ولكنّ اليومَ فإنّ الصورة الفوتَوغرافية والتلفزيون والحياة اليومية تستدعي ، بطريقة مستمرة ، حشودا من الوجوه . في المدن التي تصبح شيئا فشيئا عملاقة فإنّ الشوارع والسيارات والباصات وأنفاق الميترو والمحطات التي تجرفُ أنهارا من البشر الذي يلتحمون ، تموج وتُسطِّر موتيفات واسعة ومتحركة . إنّ الوجوه ، في إحدى جوانبها ، تختفي وهذا الذي يمكننا تسميته بالوجه يأخذُ شكلَه .

* يشار كمال : صحيحٌ أن حشود عصرنا لا تشبه شيئاً آخر . إن الناس يعيشون مكدّسين بعضهم على بعض . إنّ الرجال والنساء في هذا الحشد وإنّ أمواج هذا الحشد وإنّ تموجات هذا الحشد تشكِّلُ موتيفات غريبة : إن ناس هذه المدن الجديدة العملاقة مُكَدَّسون وحزينون وغضبانون ، غاضبون من بعضهم البعض ، قاسيون وبطيئون ثمّ فجأة تسكنهمْ انتفاضة هائجة ، بينما هذا الحشد يكبر كسيل يجرف وبفيض ، وهو يتلوّن وينطفئ ينبجس تحت الأضواء ويختفي مع الأضواء ، كل هذه الوجوه يبدو أنّها فقدت فرديّتها وتتجمع وتحدّد جميعا نفس النقطة ثم تتفرع وكأننا ضغطنا على نفس الزرّ . . . هل هذا يستعصي على الوصف في بعض الكلمات . ولكنّ هذه الحشود ليست كلها متشابهة . في سنة 1976 بنيويورك اختلطتُ بحشد من أكثر من مليون شخص . هذا الحشد المتحرك كان من نوع خاص . واخترقَ الشوارع كالسيل ، وجرى في منتهى النّظر .

والوجوه، هي أيضا، لا تشبه الوجوه التي نراها في أنفاق الميترو وفي الساحات أو مزدحمةً بعضها مع البعض.

لقد عشتُ كل الحشود عندنا في إسطنبول وديار بكر وإزمير وسمسون Samsun وترابزون(23) Trabzon وأدنة وفي عديد من المدن الغربية. ثم تكلمتُ أيضاً مع تجمعات في القرى الصغيرة من الأناضول. وفي الحقيقة كان كل لقاء مختلف عن الآخر. إن حشود الجبال وحشود السهول وحشود الشواطئ مختلفة بعضها البعض.

عابدين: إنّ رواياتكَ تعُجُّ بالعالَم. فهل أحصى أحدٌ كل شخصياتكَ؟

* يشار كمال: لاَ أعتقد. كلما رأيتُ حشداً أحسُّ بارتعاش مَن رأسي إلى أخمص قدمي. ربما باستثناء مرة واحدة - صحيح لقد كنت في طائرة هيلوكوبتر - حيث رأيت فيها مسيرة للعمال. لقد كانت مسيرة طويلة. ومشاهدتها من عل لم يكن فيها ما يثير الفزع. وكان الأمر وكأنّ الناسَ لهم وجهٌ واحدٌ، وكان يمكننا القول إنهم كلهم يضحكون ملء حناجرهم مثل الأطفال، هكذا اعتقدت أنني أراهم، على أقلّ من مدى تحليق عصفور.

عابدين: يوجد أيضاً مشكل التشابه. لقد نجحتُ أحياناً في خلق تشابه بعض الأشخاص ولكنّ نجاحاتي كانت نادرةً. مثلاً بورتريه كوزين Guzine خلال أربعين سنة من الزواج. ولكنّي هذه الأيّام أبحثُ عن التقاط تشابه الحشود وعن تشابه الوجوه المتقاربة بعضها البعض وعن تشابه المجموع...

مع ذلك فإن التشابه كان دائما مادة للنقاش... أنتَ تعرف هذه القصة: اكتشف أحد البابوات، وأعتقد أنّه البابا جيل الثاني Jules II، أنّ التمثال المنحوت الذي أنجزه مشيل أونج Michel-Ange لا يشبهه. فأجابه ميشيل أونج ضاحكا: "عاجلاً أمْ آجلاً سَتُشْبِهُ قَدَاستُكُم هذا التمثال"...

* يشار كمال: أنَا لستُ البابا وأنتَ لا تشتغل لمصلحة لفاتيكان، ولكنكَ أنجزتَ بورتريه لي، رسماً حينما كان عمري 18 سنة، وإنّي ما أزال أحتفظ بهذا

---

(23) أو Trébizonde: منطقة توجد بالأناضول الشرقية ضمّها الخليفة محمد سنة 1461 بعد أن تخضع للإمبراطور البيزنطي.

البورتريه. وإنّه يشبهني كثيراً. وفي هذا البورتريه يبدو وجهي طويلا ونحيفا وهزيلاً، ولكنّه داكنٌ. إنه بورتريه لرجل شاب منطو على نفسه ولاجئ في نوع من الظلام بوجهٍ مليءٍ بالمعاناة. فهل كان هذا الوجهُ وجهي؟

حتى في ذلك الوقت، ألمْ أكنْ، من الناحية الجوانية، متجّها نحو الضوء؟ ولكن ربما كنتُ حزيناً ذلك اليوم؟

عابدين: كانت توجد أسباب قليلةٌ لتجعلَكَ سعيداً في تلك الأيام. أحيانا كانت كلمةً أو وجهٌ صديقٌ أو برتقالةٌ على غصنها تضيء وجهَكَ، ولكن بين قرية هيميتي Hémité ومدينة أدنة وجبل طوروس، كانتْ تُوجَدُ مَهَاو وأدغال ومستنقعات وأعاصير من الغبار وحرارة جهنمية، دون الحديث عنٍ مختلف الشخصيات القاسية والقوية والأكثر خطورة من الباقي. لقد كان يسود العنف والظلم معظم الوقت. وهذه الأشياء كانت تُغيظُكَ وتدفعُك للتمرد، ولم تكنْ تحني رأسَكَ، وحين اكتشفتَ ضعفكَ أمام الشرّكنتَ تنتقل من قرية إلى أخرى خلال أيام... لقد كان نوعا من المعجزات أن تخرج سالماً حيّاً من كل الفخاخ والمصائب في ذلك الوقت. فكثير من الكائنات البشرية الرَائعة اختلفتْ [ماتتْ] هناك جسداً وممتلكات، وأنتَ وأنا نعرفُ أسماءها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

انظر في هذا الصيف 1992، نحن هنا معاً، الواحد في مقابل الآخر، أحياء... وكالعادة نتكلم حديثاً ذا شجون، عن أشياء وأخرى، وعن الحشود إلخ... هل تعتقد أنّ كلْ ما كان يجب أن يحدث لكَ كان مكتوباً على وجهِكَ الطفولي؟

ربما لمحتُ في الماضي بريقاً وبعض الأشياء من مستقبلكَ ككاتب؟

* يشار كمال: كلُّ وجه طفولي يُشْبِهُ كتاباً، كتاباً لمْ يُكْتَبْ بعدُ.

عابدين: أنت تعرفُ أن حُرُوفيي *Hurufis* (lettristes) الأناضول يُقَدِّمُون الجسد الوجه البشري في شكل حروف وأسماء مقدسة. وفي نظرهم كلُّ حرف يحتوي سبع طبقات من المعاني المختلفة.

وإذا ما قارنّا ألوان مصوِّتات رامبو بالحروفيين فإنّها [أي ألوان مصوتات رامبو] متواضعة جداً. فالحروف عند الحروفيين تصل إلى حدّ امتلاك كل حرف عطراً مختلفاً وهكذا فحرف الألف يفوحُ برائحة الصّبر الأسود وحرف الدّال يفوح بعطر الصندل الأحمر وحرف الهاء برائحة الزعفران وحرف التاء بعطر المسك وكذلك العنبر أما حرف الراء فيفوح بعطر ماء الورد وحرف الزاي فيفوح بعطر الياسمين، ثم إنّ كلّ حرف يملكُ ملاكَهُ الذي يحرسه. . .

* يشار كمال: والكتابات الصينية والمصرية والإديوغرامات التي تنتقل من المحسوس إلى المجرد ومن المجرد إلى المحسوس. في كل لغة توجد مئات من الوجوه والبحار والسحب والأحلام والسراب. . . ومن أجل الاحتفاظ بالعالَم كلّه في الكلمات وفي الحروف حسبَ العصر وحَسَبَ البلد فإنّ النُّسّاخَ اخترعوا، من وجوهنا ومن أشكالنا، علامات مختلفة كليّةً بعضها عن البعض الآخر. إنّ كْلي (24) Klee وميشو (25) Michaux وماكس إرنست (26) Max Ernst ومن بين كُتّابنا الأتراك تيراجي Tirajé وآخرين اخترعوا أنواعا من حروف جديدة وإديوغرامات. أليستْ وجوهُكَ [رسوم الوجوه] قريبةً من تعدد الحروف المطبعية التي تملأ بعض الكتب؟ ألا نستطيعُ تفكيكها؟

عابدين: يوجد بعض الرسامين الذين يخترعون كلمات لغة لا توجد لحد الآن. فهل هم تعبون، ربما، من كلمات عصرنا، التي أصبحَت مُفْرَغَةً من كل معنى؟

* يشار كمال: صحيح أننا لم نتوقف عن استخدام بعض الكلمات المتآكلة دون أن نحسّ بهذا. . .

عابدين: في الآونة الأخيرة أصبحتُ مفتوناً بالقمصان الحسرية للأمراء العثمانيين الشباب. لقد كانت معروضة ومصوَّرَة وأنتَ تعرفها عن ظهر قلب. وعلى هذه الملابس الفاخرة زخرفاتٌ من كلمات مقدّسة ولكن أيضا علامات غير

---

(24) كلي بول Klee Paul: (1879-1984) رسّام سويسري.

(25) ميشو هنري Michaux Henri: (1899-1984) شاعر ورسّام فرنسي من أصل بلجيكي.

(26) ماكس إرنست Ernst Max: (1891-1976) رسّام سوريالّي فرنسي من أصل ألماني.

مفهومة ومستحيل تفكيكُها وسحريّة. ولا يمنع أن هذه القمصان الواقية ظلت بدون مفعول نظرا لأنّ هؤلاء الأمراء تمَّ خنقهم بسبب منطق الدولة. وأمراء آخرون مثل الأمير دجيم(27) Zizime تمَّ تسميمُهُمْ رغم قمصانهم الحاملة لأرقام سرّيّة. يبدو أن السّحر ليس فعّالاً. وأنتَ تعرفُ جيداً تعزيمات قُرَى الأناضول العديدة.

* يشار كمال: ما هو السّحر إذا لم يكن كُبّة أمل ومتابعة جزء صغير من الأمل من طرف ناس يائسين؟ وفي الواقع فإنّ الحصيلة لا تعتبر مهمة بالقياس إلى العضو/ الشيء السحري وحضوره الملموس والمُطَمْئِن. وأنتَ أيضاً كنتُ تصنعُ أشياء سحرية، وأنتَ أيضا ساحرٌ.

عابدين: كان سيكون رائعا. لقد رأيتُ الناسَ مثلَكَ وهم يعلقون بوشاحاتهم الملوّنة بالأشجار المقدّسة من أجل تعزيم الشرّ، إن الأناضول تعلّق علىَ الأغصان أمنياتها وعشقها وآلامها تحت شكل قطعات نسيج حمراء وصفراء وخضراء وزرقاء والكل يتطاير في الهواء... إنّني أحلم بأن أقوم بنفس الشيء في رسوماتي. ربّما أنّ الرسامين والكُتّاب، كانت لديهم، في الماضي، وظيفة السّاحر أكثر من عصرنا.

* يشار كمال: في السنة الماضية [أي في 1991] قمتُ بزيارة جبل إيدا(28) Le mont Ida. وعلى صخرة كبيرة ينتفض بين قربان جوبتر Jupiter. لقد كان مُغَطًّى بأطراف نسيج من كل صنف: مناديل ووشاحات وخرق مقطعة من ثياب الفلاحات والفلاحين الأتراك. من زمن آلهة أولمب وآلهنة جَوبتر(29) حتّى أيامنا

---

(27) دجيم أو Djem أو Djim أو Zizim أو Zizîmi: أمير عثماني (1459-1495) ابن السلطان محمد II وبعد وفاة أبيه أزاحه أخوه بايزيد II فالتجأ إلى رودس Rhodes سنة 1482 وتمّ تحويله إلى فرنسا ثم تمّ تحويله إلى روما (1489-1494) من طرف البابا: Innocent VIII وتمّ تسليمه إلى شارك VIII التي توخّى دعمه من أجل استرجاع القسطنطينية. ومات بعدها بفترة وجيزة وهناكَ من يشكّ في موته مسموما.

(28) جبل إيدا Mont Ida: جبل في كريت علوّه 2456 متر وفي الأسطورة أن إيدا متعلقة بأساطير ولادة وطفولة الإلاه زيوس Zeus.

(29) جوبتر Juiter: إلاه الرومان الأقوى وهو شبيه "زيوس" Zeus الإله الأقوى للإغريق القديمة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالسّحر مستمرٌّ. لقد مات السلطان دجيم Djem مسموما في نابولي، وعلى الأقل فنحن نحتفظ بقميصه وأشعاره. في اللحظات الأكثر مأساوية يبدع بعض الناس كتباً ورسوماً وموسيقى وأشعاراً تاركين للناس بعض الأسباب للأمل.

عابدين: في الأيام الأخيرة لا أعرف كثيرا لماذا تتردّد في ذاكرتي بعض الأبيات الشعرية القديمة:

" هؤلاء الذين أتوا إلى العالَم ولم يرْحَلُوا
إلاَّ بعد أن أتمّوا حياتَهُم "

لقد أصبحتُ مهووسا بهذين البيتين، المستعصيين كثيراً على الترجمة، ولكنكَ تعرف جيدا أني المتشائمُ الأكثرُ تفاؤلاً في العالَم. وإذا كان صحيحا أنّ المصائب تَجلْدُ الإبداع الفنّي فإن عصرنا يجبِ أن ينتج الأعمال التي لا تُقارَنُ. الفنان الـ "قادم إلى هذا العالَم" له أشياء لـ "يُتمَّها" "قبل أن" "يرحل"...

* يشار كمال: لا أشكُّ في هذا. هذا المنافق أفلاطون(30) الذي وضع في رأسه أن يطرد الشعراء من جمهوريته ولكنّه لم ينجح...

منذ بداية الخلق ترك الإنسان أثراً في لاسكو(31) Lascaux وألطاميرا(32) Altamira وألكَا حُيوك(33) Alaca Höyük...

إنَّ السُّحُبَ ذات النشاط الإشعاعي وثقوب الأوزون والبحار الملوّثة والأنهار المسمومة اتّسعت كما الحروب والصخب السياسي وكافة أشكال الأيدز، ولكنّ الانسان يُواصلُ صراعَه وابتكاره والفنّان يقوم بمهنته. إنّها طريقةٌ في المقاومة.

عابدين: المقاومة الجديدةُ مازالت في بدايتها. إنّها الآن وأكثر من أي وقت مضى، مسألة إنقاذ الإنسان والطبيعة في آن واحد... إنّ الأخطار لا تتناقصُ بل

---

(30) المعني هو الفيلسوف الإغريقي أفلاطون صاحب الجمهورية.

(31) لاسكو Lascaux: مغارةٌ في منطقة الدوردون بفرنسا حيث عُثِر فيها على رسومات قبتاريخية (نحو 13000 سنة قبل الميلاد).

(32) ألطاميرا Altamira: مغارات قبتاريخية في شمال إسبانيا. وفيها رسوم صخريّة.

(33) ألكا حيوك Alaca Höyük: من مآثر الإيتيتيين في الأناضول.

تزدادُ. فهل سيأتي الخلاص بعد دروس من قيامة معيّنة ؟ وهل الناس إلى هذه الدرجة صَعْبُو الفهم أمْ أنهم يفهمون بصعوبة . . . مهما كان فإن وسيلة الفنان الأكثر فعالية التي يقبضها بين يديه هي ، بدون شكٍّ ، الكلماتُ بالنسبة للشاعر والنوطاتُ الموسيقيةُ للموسيقى والبوقُ بالنسبة للبوّاق والروايةُ بالنسبة لكَ والرّسمُ بالنسبة لي . إننا نُدَرْدشُ ونتكلّمُ عن السِّحْر والطلسم ولكن أين يتموقعُ السرّ ؟ فهل لدينا ادّعاء الخيميائي الذي يُحَوِّلُ المادة الخسيسة إلى ذهب خالص ؟

* يشار كمال : الكلماتُ حين تَحْتَكُّ ببعضها البعض ، في نظام مُعْطى ، تتحوّلُ إلى قصائد . . .

الرديفان

محمد زهير

تخرج كائنات الأعماق في الليل، وترخي الذاكرة العنان لذاكرتها. . ليس بإرادتي يجفو النوم مضجعي، ولا بإرادتي يأتي حين يشاء. . لليل سلطانه كما للنهار، والعمر بينهما قشة في مهب الريح، جدول ينزف راغما حتى النضوب، دون عزاء. . في الليل، حين يجفو النوم مضجعي، أتمدد على الفراش في الظلام، وأسمع الموسيقى الهادئة تمتزج بأصوات كائنات الليل الخارجة من مكانها، فأتخيل كأن ماء الجدول اختلط بماء الموسيقى الهادئة، وطفقا يتسربان إلى جوف أرض رملية قاحلة. . مريم صديقتي الصبور، التي تزوجت بعد انفصالنا، وسافرت. . هي التي نصحتني بالموسيقى الهادئة في الليل، عَلَّ نفسي تصفو من عكرة النهار. . قالت لي: اتخذ الوضع الذي يريحك في المضجع، وخفض الموسيقى إلى أدنى حد. . أغمض عينيك في فضاء الظلام، وناد علي بصوت نبض القلب، فسآتيك. . وننام. . وتزوجت مريم لتنام وتسافر مع زوجها. . وبقيت أنا أتابع موسيقاي الهادئة، كَالْمُنْبَتِّ تحت خيمة الظلام. . مريم اللبقة اللطيفة، انتظرتني سنوات عجاف. . كنت أقبل عليها بالكتب والمجلات والجرائد ومتاعب الحياة وبذور الريح. . فتقلب طرفها في أحوالي، وتمد حبل الانتظار، سنة، سنتين، ثلاث سنوات. . حتى إذا اشتد يأسها مني، ولم تحصد من بذور الريح سوى الغبار، غادرتني بلباقة، وتزوجت غيري، وسافرت. . وبقيت وحدي أغزل الحروف وأشرب الريح. . سنوات ومريم تعلمني كيف أعيد ترتيب حياتي، وأنا كالمخبول الذي يريد ملء خابية مثقوبة. .

التقيت مريم ذات صدفة جميلة : جاءت إلى خزانة الكتب التي أشتغل فيها، رفقة أخيها الأصغر، لتجث معه عن معلومات مدرسية، وتعارفنا . . شابة رقيقة، انقطعت عن الدراسة رغم نباهتها . لكنها من صنف تلك الزهور البرية الرائعة، التي تنبث حتى بين الصخور وتتضوع . . كنت أحضر لها كتبا تقرأ قليلا منها، وتتصفح الجرائد والمجلات بفتور، وتقول لي : البيت للراحة لا للعناء . . ولما لم تجد ما يريحها في بيتي، ذهبت . . أذكر الآن تفاصيل علاقتنا فيزداد أرقي، ولا تبدده الموسيقى الهادئة، ولا إطباق الجفنين في عتمة الظلام . . ذاكرتي تشرع نوافذها، ويجفو النوم . . وفي ليلة خريفية، وأنا أجاذب أرقي المزمن، نفذ من دغل الليل الكثيف صوت شارد ينشد قصيدة ابن زريق البغدادي الأسيانة :

- كثيرون . .

كأنه يصدني ، أو يحول دون إزعاج وحدته ، ولكنني حاذيته وقلت :

- لم أجيء لتغادر . .

لم يجبني ، لف على بدنه معطفه الواسع المثخن بالجراح ، وعاود إيقاد دخينته . .

- ألا ترغب في أن نتحادث ؟

- في ماذا ؟

أخرجت علبة السجائر وناولته واحدة . . تردد لحظة وأخذها . . أعطاني علبة الكبريت ، فأشعلت له ولنفسي ، وأجبته :

- في الشعر الذي قرأته . .

ركز في نظره ، ودخن بعمق . . وتهيأ لي كأن ابتسامة رفت على وجهه المسالم . . وسامة ملفوفة في بؤس ضاغط . .

- أنا لم أقرأ الشعر . . الشعر هو الذي قرأني . .

أخفيت دهشتي . .

- ماذا تقصد ؟

- لو لم تكن تعرف لما نزلت إلي . .

كنت حذراً من استفزازه لئلا يصمت أو يغادر . . ورأيت أن أصطحبه إلى شقتي لأعرف طوايا نفسه . لكني لما سألته عما إذا كان راغبا في الأكل ، رد بحسم " لا " . ومع ذلك فقد شعرت أنه كاد يطمئن إلي ، فجلست بجانبه ووضعت علبة السجائر رهن إشارته لأطمئنه أكثر . . فقال بلطف :

- شكراً ، يمكنك أن تعود إلى بيتك الآن . .

- وأنت ؟

- سألحق بابن زريق في الجزيرة . .

وضحك كمن يمزح ، فسألته متجاهلا :

- من هو ابن زريق ؟

فقال جاداً هذه المرة :

- ابن زريق هو أنا ! .

وأخرج من الجيب الداخلي لمعطفه ، مخطوطة مغلّفة بعناية في ثوب مطرز حائل . .

- هذه مدونة سفري . . لو لم تنفتح لك نفسي ما أريتها لك .

- إذن ، لنصعد إلى الشقة ونتحادث . .

- سامحني ، لقد كف المطر ، يمكنني الآن أن أمضي . .

- في الليل والبرد القارس ؟

ابتسم وهز رأسه باستهانة . .

- تلك حالة المسافر . . . اسمع ، تعال . .

أخذ معصمي ، وجذبني جهة عمود الضوء على حافة الطريق . . شعره كثيف أشعث يتخلله شيب الكهولة ، وفي خطوه مكابرة . . واضح أنه قاوم من متاعب الزمن ما قاوم . سمرته طارئة على حيوية بشرية التي كانت ، وغضون وجهه أتت قبل الأوان ، لكن بريق عينيه صامد ، وفي نظرته محبة حين يأنس ، كنت مشدوداً إليه وقد صرنا كالإلفين . . وتحت الضوء الشحيح فتح المدونة ، وأشار إلي بالصمت ، ومن بداية المكتوب قرأ :

" . . نفسي تجيش والعبارة برق ، ونِدائي نار تحت الرماد . .

أسافر لألقاك ، ولا ألقاك إلا على سفر . . ألقاك مودعا ،

وأودعك وأنت في صميمي . . سفري هو الكتابة على الماء ، وغنائمي بذور الريح ، أزرعها في مسافات الترحال وآتيك بالحصاد ، فتلقينني بنداوة الروح امرأة جليلة . .

- ألا تكف عن الترحال ؟

- لو استطعت لكففت . .

وتعبر السحابة بيننا ، ويكون اللقاء كسرب الغمام . . كم أرسم من خرائط المتاه ، وكم أحتاج من كلمات اعتذار ؟ . . كأنني كائن خُرافيٌّ يبحث عن اسمه المخبإ في نداوة روحك ، ولا يدرك أن الماء يسكن صلبه . .

- ماذا تطلب في الجزيرة ؟

- قلادة تليق بمقامك . .

- مُدَّ ذراعيك وطوق عنقي ، فتلك قلادتي الأروع . .

وأطوقك مسكونا بلوثة الرحيل وبحبك الذي لم أكن له مطراً . . كأني موكل بفضاء الأرض أذرعه . . " .

كان يقرأ بانسياب متوهج ، وأسمح مذهولا كالمسوس . . توقف لحظة ليأخذ نفسه ، وعاود فتح مدونته ، وأنا لصقه كأننا ذاتا واحدة . . وقرأ من آخر المدونة هذه المرة ، بصوت تشوبه حدة :

" . . يصبون الخمر في جماجم قتلاهم ، ويهبون كرياح الخريف العسراء ، تستبيح الفراديس ، وتعود محملة بغثائها الرمادي ، كاللون المغلق لفضاء غرنيكا بيكاسو ، حيث الدخان الرماي سيد ، والشمس المفؤودة عين جامدة تحدق في الدمار بانكسار مغترب تائه . . وابن زريق يكتب قصيدته اليتيمة بنزف دمه ، وهوفي الجزيرة غريب يتقطع ألما ، وبينه وبين عاذلته قبضة الموت . . وجوههم هي هي ، لا لفح فيها للحر ولا تلويح للقر ، يتسامرون ويكيدون للنهر . . والنهر قصيدتي إليك . النهر غيم وماء ، ونعي وفجيعة . . والقصيدة عقد يكفي منه ما يحيط بجيدك الأروع . . " .

وكف عن القراءة فجأة، ليخاطبني بلطف كأنما يريد التخفيف من وطأتي:

- أتعبتك معي . . يمكنك الآن أن تعود إلى بيتك،

وقبل أن أجيبه، سل من بين أوراق المدونة صورة امرأة، وقال لي:

- هي هذه . .

- من هي ؟

- مريم . . التي غادرتني !

هزتني رعشة عنيفة وأنا أمعن في الوجه الساكن في أعماق نفسي . .

- من أين عرفتها . . وكيف . . ؟

كنت كالمحموم يهذي . . وكان قد أخفى في دفء صدره المدونة والصورة، ومضى يذرع الطريق، وأنا في مكاني مهدود لا أستطيع اللحاق به . . ولما استجمعت صوتي لأناديه:

- انتظر . .

هز يده لي دون أن يلتفت، وخاطبني:

- عد إلى بيتك يا دريفي . .

- انتظر، فعندي ما أقول لك . .

تَبَدَّدَ صوتي في سكينة الليل، وتابعته يمضي بخطواته المكابرة، حتى انعطف . .

غفران

علي أفيلال

. . . وعلى الرغم مما بذلتْ من جهد، لم تجد لها مخرجا من دوامة التفكير المضطرب، ولا من التساؤل المحموم عما يريد هذا العربي المُهاجر الذي أخرجها من هيمنة الخجل والتردد، والذي دفع بها إلى ما لَمْ تكن لتحلم بالوصول إليه.

كانت مجرّد حلاقة عادية، لم تشارك في أية مسابقة ولو محليّة. أما المسابقات الدولية، فذلك أمرٌ ما كانت لتشغل بالَها به. تعلم أن حالة الخجل والتردد المهيمنة عليها تحول بينها وبين التفكير حتى في كيفية الخروج منها، أما وأن يسرح بها الخيال إلى أبعد ممّا هي عليه، ذلك شيءٌ لا يمكن أن يحدث. . . وعندما حدث اندهشت من المنطلق الغريب الذي تفجرت طاقته بداخلها.

منذ رآها صحبة صديقة لها تحاول إقناعها بالانخراط معها بالنادي الذي أضحى عضوا مرموقا فيه منذ أن فاز ببطولة العالم للحلاقة، التي جرت تظاهرتها موخراً بفندق المؤتمرات بمدينة «كان» الفرنسية الساحرة. وفي اللحظة التي وقع بصره عليها، أحسّ بعرق بارد يتصبب من ذاته، وأن ثيابه الداخلية لتلتصق بجلده الأسمر، وأن النظر منه لَيُسافرُ إلى محيّاها الفاتن، وأن قلبه ليخفق بشدّة، كأنما لم يخفق من قبل، كما أحسَ أيضا بما اعتاد أن يهيمن عليه إلى درجة يعود عاجزا على التمييز بين ماضيه وحاضره. وما يفرد رداء الهيمنة عليه لا يحدث إلاّ إذا تذكّر من تقطن منه ماضي أيامه وحاضرها، وأثناء انتقاله من حالة إلى أخرى تراه يقوم بحركة غير متوازية، وينطق بكلام مُبْهم وغير واضح، كأنما يُخاطبُ

شخصاً لا يراه إلاّ هو، وأنه يُعاتب هذا الشخص عتاباً رقيقاً، أو يؤاخذه مؤاخذة لطيفة... يبدو هذا من خلال خَلجات جفون القصيرة الأهداب، ورقرقة دمع داخل محاجره. وحالما يفيضُ هذا الدّمْع، وينسابُ على وجنتيه اللتين سرعان ما تصبحان شاحبتين، تراه ينتفضُ وكأن تيارا كهربائياً مسّ بعض أطرافه. وهنا تحدث النقلة مرة ثانية إلى ما كان عليه. وذلك ما حدث وهو يمعن النظر إلى من كان يتأملها عن كثب، حتى إذا رأى صديقتها وقد أفلحت في إقناعهَا بأن تنخرط معها بنفس النادي. إبتسم ابتسامة مريحة، وهو يحسّ وكأن فجرةَ من أمل جديد تتفتح في أيامه، وأن هذا الأمل لابدّ وأن يمحو السأم والملل عنه، وعلى إثر ما كان قد تحرك بأحاسيسه تحرك الراقد الذي بصدره... تحرك ليزيح عنه ركام الصمت وتقل الأحزان التي دفعت بها إلى صدره، من ذكرته فيها هذه الريحانة التي أقبلت عليه من حيث لا يعلم، والتي ذكرته بمن هي صورة طبق الأصل لمن تقطن منه سويداء القلب.

تلك سمراء كحقل قمح يتموّج بنسيمات مساء عليل وهذه سمراء أيضاً.

لتلْكَ خصلة شعَر فاحم تتربع في كبرياء فوق عرش الجبين، ولهذه نفس الخصَلة السحرية.

لتلك عينان كرقصة ليل معربد الأنفاس بقبل صبح أقبل كطفل يختال ضاحكاً. ولهذه نفس العينين.

لتلك قدٌّ رشيق كأنه نُحتَ بيد فنّان حزينٍ، كلما ازداد إبداعا ازداد حزناً، ولهذه نفس القدّ.

لتلك نقطة حسن سوداء تعلو أرنبة أنفها الدقيق، ولهذه أيضا نفس النقطة السوداء.

ما هذا ؟! قالها في خاطره والراقد الذي تحرك بصدره آخذاً في مُداعبَة وتر الشوق لمن لم تغبْ رؤيتها عن القلب.

ويزفر في هدوء وهو يُخاطبُ إحساسه الداخليّ بما عليه أن يقوم به حيال هذه المنخرطة الجديدة إن شاء المحافظة على بقاء وجودها ماثلاً أمامه، ومالئاً عليه فراغ الحياة ولو من بعيد.

رأى أن عليه أن يقدم لها كلّ ما في وسعه ليجعل منها أكبر وأمهر حلاّقة. هذا إن كان لديها ولو قليل من الموهبة، وكثيرٌ من العزم، لأنّ العزم وحده قادر على أن يغذي الموهبة ويقويّها.

وصار الوقوف منها على هذا بمثابة الرغبة الأكيدة التي يستطيع من خلالها أن يبني كل ما آلَ على نفسه تقديمه لهذه الريحانة، رغبة في أن تبقى حقيقة تغدو أمامه وتروح، لا شَبَحاً ما إنْ يُمعن فيه النظر حتى يذوب ويَتَلاشى. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وجد فيها ما يؤهّلها لمدّ يده لها.

لا يُمكن أن يعزف على قيثارة بلا وتَر... ولا على وتَر بلا قيثارة. إن التئام الشيء بعضه ببعض يُعطي المعنى المطلوب. والمعنى المقصود لديه أن تكون لها رغبة في أن تصبح نجمة فإذا ما كانت لها هذه الرغبة سعى إلى وُصُولها إلى فوق ما تَتُوق إليه.

ومن حينه صار كل ما فيه يتوق إلى رؤيتها أولا، وكيفية قَصِّها للشَّعر وتجفيفه ثانية. وعندما رآها وهي تقُصّ الشَّعَر وتُصفّفُهُ، ازْدادَ إيمانا من أنها تملك موهبة، وأن هذه الموهبة لا ينقصها سوى أن تصقل. هذا إن تغلبت على ما يعُمُّها من خجل أثناء وقوف أيّ كان بقُرْبها. غير أن هذه الحالة سرعان ما بَدَتْ له أنها ليست بالأمر الذي يصعبُ مقاومتَه، وأنه وحده عليه هذا ما دامت الموهبة موجودة.

وأدخلها إلى أيامه... فتح لها الباب على مصراعية... وما إن دخلت إلى أجواء عالمه حتى صارت ترقى في ميدان مهنتها درجة تلو أخرى. وكلما ارتقت درجة إلاّ وتجد نفسها تتساءلُ متى يطلب منها الثمن ؟

لا يَجوزُ أن يُقاوم فيها الخوف... والخجل... والتردّد وأن يدفع بها إلى السُمُوِّ عن الأخيرينَ دون مقابل... لكن ما هو هذا المُقابل الذي سيطلبه منها ؟ هل هي دراهم معدودات ؟ أم يتجاوزها إلى طلب جسمها الريّان ؟ هبْ أنه طلب منها ذلك، أتَرفُضُ ؟ لا...

قالَتْها بانفعال، وهي تُفكّر أن لولاه لَمَا استطاعت الخروج من هيمنة الخجل والتردّد. ولولاه لما استطاعت أن تُشارِك في كثير من المسابقات المحليّة وغير

المحليّة. حتى إذا رآها وقد أصبحت تسيرُ من حسن إلى أحسن صار يُهيّئها للمشاركة في مسابقة «الكأس اللاتيني» التي كانت تظاهرتها ستُجْرى في إيطاليا، وبحماس بالغ أقبلت على التمارين بصحبته، ومداخلها لا تكفّ عن التساءل المحموم عمّا يريد منها هذا العربيّ المهاجر الذي يخصها بما لم يخصّ به أيّاً كان، اللهمّ إلاّ من بعض الملاحظات التي كان يقدّمها لصديقتها حيناً بعد آخر.

إنها لا تعلم شيئاً عن الدّافع الحقيقيّ الذي يَشُدُّه إليها... لا تعلم أن حالة الشّبه الذي بينها وبين من تسكن منه الأيام هي الحافز الوحيد إلى كل ما يريدها أن تصل إليه... وهي الحافز أيضا إلى شحنها بالعزم والجاه وإلى إطلاعها على ما لم تكن تعرف من أسرار المهنة وطرق مسابقتها حتى إذا حان موعد التظاهرة الإيطالية سافرت ضمن أهمّ فرقة وطنية ما كانت لِتَنْظَمَّ إليها لو لم تكن له كلمة مسموعة وباع طويل...

وهناك في إيطاليا وبعد أن تمّ لها الفوزُ بالكأس، قالت والنصر يُعَرْبِدُ بداخلها:

- إنّ الأداء لابدَّ وأن يكون هنا في «روما» دوحة الأمس وعجوز اليوم.

من لدن نفسها صمتت على الأداء، وأن هذا الأداء لا يكون إلاّ من جسمها الريّان، لا شيء آخر. وعلى هذا العزم قضت ما كان متبقيا في ذلك اليوم، حتّى إذا حلّ المساءُ محلَّ النهار وغفا الكُلُّ جاءت إليه ساعية بقدِّها ورشاقتها وبلهيب الشوق إلى إغفاءة بين أحضانه.

على رؤوس أصابع قدميها ذهبت إليه، وليس على جسمها البديع غير غلالة شفّافة في لون صفاء أديم السماء... تبدو منها مفاتن قدّها المُتبَرْعم بآية الحبّ المشبوب. وبأناملها الرقيقة نَقَرَت على باب الغرفة التي كان بداخلهاَ، ثم وقفت تنتظرُ أمر اللحظة الحاسمة وما فيها لا يحدو بها إلاّ لمزيد من الرغبة التي كانت قد وطّدت العزم عليها. ومن داخل الغرفة سمعته يقول:

- أدخل.

تُرى أكان بانتظارها؟ أكَانَ يتوقّعُ مجيئها وهي أقرب ما تكون بعِروس طال بها الشوقُ إلى عريس الأحلام؟

ودخلتْ، وأغلَقَتْ الباب خلفها، ثم اعتمدت عليها بظهرها. صارت في مواجهته تماماً، كان مُمدّداً فوق السرير بكامل ثيابه. وكا يبدو واجماً، وعندما نظر إليها قام واقفاً فاغر الفم، جاحظ العينين، متلاحق الأنفاس، وتَحَركت هي خطوة نحوه بينما كانت يداها منهمكتين في فكّ أزرار غلالتها، حتى إذا ما انكفأت جميعها سقطت على قدميها الصغيرتين المتورِّدتين ظهر جسمها الأخّاذ عاريا أمام ناظريه اللتين كان يحدق بهما في شدوه دون أن يقوى على التلفظ ولو بكلمة واحدة. ولا على قطع المسافة القصيرة المتبقية التي تفصل بينه وبين من لم يَمُدَّ يده لأخذها إلى صدره. بل ظلَّ يرنو إليها في تيه وشرود. ربما لم يكن يرى أن من جاءت إليه، ساعية حقيقة لا شَبَح، من تسكن منه ماضي الأيام وحاضرها. بل كان يرى صاحبة الأثر الدفين وكأنها أضحت أمامه حقيقة بوده أن يلمسها إن شاء أو أن يعانقها إن أراد مادام أنها لن تذوب ولن تتلاشى، من أمام ناظريه.

وتحت مرآه الذاهل خطتْ «هيلين» تلك الخطوة القصيرة التي كانت تفصل بينه وبينها. وما أن ارتمت بين أحضانه حتّى ضَمَّها في لهفة عارمة وهو يُرَدِّدُ بصوت تَغْلُبُ على رنّته حدة الإنفعالات المُضطربة:

- «فاطمة» حبيبتي هل عُدْتِ؟ هل غفرتِ لي بُعْدي عنكِ؟ قولي: تكلّمي... هل عُدْتِ؟!

عَزَّ على «هيلين» أن يُهينها، وهي بين أحضانه عاريةً... وعَزَّ عليها أن يُخاطبها بلغته التي لا تفقه منها حرفاً واحداً، ويترك لغتها التي كانت تريد سماع كلماتها العاطفيّة من شفتيه المحمومتين المضطربتين اللتين كان يتعبّد بهما فوق كل موضع من كيانها، فقالت:

- «إبراهيم» أنا «هيلين»، وأنا لا أعرف شيئاً مما تنطق به.

وكَمَنْ تلقّى وخزة في أعماق القلب انتفض مذعوراً، ثمّ قال وهو يتراجع عنها إلى الوراء، بعد أن حرّر جسمها العاري من بين ساعديه:

- معذرة. لقد ظننتُ أنّكِ...

ولم يُكْمِل.

عاد إلى السرير ليَتَمدَّدَ عليه، وقد امتقع وجهه اصفراراً، كما نضح من جبينه عَرَق بارد بينما ظلت «هيلين» برهة تنظر إليه ثم خطفت غلالتها وهربت من صمته وشروده.

* * * * * *

كان في شرفة بيته المطلة على حديقة صغيرة تتراقص أغصان شجيراتها الخمس في تيه وحرية بعد خريف أرعن. وكان شارد النظرات، تائه الفكر، بينما تصدح من داخل البيت أنغامٌ شجية من إحدى سمفونيات «شوبان» الخالدة. كان يسبح وسط غيمة داكنة، لا يدري بماذا يضيء سوادها الذي بصدره كي يصل إلى المرفأ الأمين. لكن كيف يصل وهو لا يدري أتعود إليه أم لا. تلك التي ولّت عنه مُحيّاها الصبوح نحو شاطئ الهجر.

طلبت منه حريتها في إصرار وعناد فلم يجد بُدّاً من الإذعان لمشيئتها بقلب حزين متألّم ثم عاد إلى باريس ليجترّ لوعة الندم في صمت مرير.

كانت قانعة بالقليل الذي كان يحمله إليها وهو في وطنه، ووجوده يملأ حياتها، وحياة أبنائهما، حتى إذا هبّت عليه زوبعة الهجرة، وأهداف الطمع تقوض كل شيء... كما يتقوّض الشراع الممزّق...

تبخّرت السعادة...

ذاب الإطمئنان... وأصبح غريباً حتى في بيته.

تغيّرت الزوجة... خمدتِ جذوة الحب بقلبها... إختفت الإبتسامة المشرقة من محياها... وحلّ مكانها وُجومٌ وعبوس...

كان يدرك أن غيابه سبب ذلك، لكن ماذا عليه أن يفعل؟ هل يعود؟ وماذا حقّق من غربته حتى يمكن له أن يعود؟ لا شيء... كان في نيته أن يشتري بيتا لأسرته، وصالونا يشتغل فيه بعد أن يحصل ولو على ديبلوم واحد في مهنته. وما هي سبع سنوات تنسلخُ من العمر ولم يحقق ما تغرب من أجله، اللهمّ إلاّ من تحسين مهنته

التي أصبح من أبطالها . . . لكن ، ماذا يساوي فوزه ؟ وماذا تُساوي شهرته أمام ما خسره ؟ لقد حطّم أسرته وخسر زوجته ، وهل هناك ما يعوّض هذا ؟ !

لم تصرف عنه وجهها إلاّ بعد أن تأكّدت من إخفاقها في كل ما بذلت من أجل إعادته إليها . قالت له مرة في إحدى كتابتها إليه : «إن الأطفال يكبرون وإنها لم تعد قادرة على تربيتهم وحدها» . ومرة أخرى قالت : «إن كوخا حقيراً يجمعنا خير من قصر لا وجود لكَ فيه» . ولم يغب عنه ما كانت ترمي إليه . كان يدرك أبعاد كلامها ، ومع ذلك لم يَعُدْ . وعندما ضاقَتْ ذرعاً بالوحدة وطول الهجر أقلعت بسفينتها من شاطئ الوفاء والإخلاص إلى شاطئ الصدّ .

صارت لا تبالي بمَنْ حاول إعادتها إلى الشاطئ الذي أبحرتْ منه ، وجاءه الخبرُ المؤلم ، فَلَمْ يَجِدَ بُدّاً من أن يُسافر إلى وطنه سفر الضرير الذي لا يعرف في أيّامه إلا الظلام . وعَلى إثر وصوله أقدم على ما كانت تريد فضمّت أبناءها الثلاثة وغادرت بيتَهُ دون أن تلتفتَ . . . ودون أن تسكب ولو قطرة دمع واحدة .

في غربته عاش متألّما شقيّاً ، وربما ما كان ليخرج من دوامة ألمه وشقائه على من أخرجها من أيامه لو لم تَبْدُ «هيلين» كهالة نور أضاءت ما حوله . وعندما رآها كاد يصرخُ «فاطمة» غير أنه عاد فكَتَم صرخته بصدره . . . بينما أعماقه ترجو ألاّ تغيب هذه الريحانة عنه . . . يُريدُها أن تبقى منْبَعاً يرشف منه الرؤية لمن تجسمها وكأنها حقيقة ، تغدو أمامه وتروح .

كلما رآها يُخَيّلُ إليه أنه يرى من صار قادراً على أن يغفر لها لو أرادت أن تعود إليه .

وتتردّدُ كلمة العودة في عقله وقلبه ، كما يردد الصدى صرخة طفل حزين ، وأحسّ بشيء يعصر منه القلب أكثر من أي وقت مضى . وتراقصت صور أبنائه أمام ذهنه ، ومن بينهم من لم تستطع «هيلين» إلاّ أن تُوقظَ فيه نار الشوق والحنين إليها . وبلهجة من يتخذ العزم على الرحيل هتَفَ قائلاً :

- نعم . . . يجب أن أعود . . .

وجاءتْ صورة «هيلين» تختال إلى فكره فقال وكأنه يُناجيها :

- لا . لقد أنْزلَ الستارُ بيني وبينك قبل أن تعرفي أنّي ما قربتك إليّ وأن ما بذلتُهُ من أجل الرفع مَن مكانتك عالياً من أجل حبّ كنت أرجو وصاله منك، بل ما قربتك إلي أو بعبارة أصحّ ما أدخلتك إلى عالم أيامي إلاّ من أجل الشّبَهِ الذي بينكِ وبين من أنا عائدٌ إليها .

إشكالية القراءة والكتابة في كتاب الشاعر والتجربة(*)

خالد لحسيني

بهاته الدراسة يتأكد مرة أخرى وبدون مواربة، أن للشاعر نجمي دربة في تفكيك الخطاب الشعري ومراسا في استجلاء مغالق قضاياه الشائكة الحديثة/ المعاصرة الكونية، وليس في قول جيّده فقط، كما يتأكد أيضا هذا التلازم بين الممارسة الكتابية والفعالية النظرية كخصيصة مميزة لشعراء هذا البلد الذي كان ينعتُ الأمس القريب من طرف المشرق العربي «ببلد الفقهاء» بسبب بنيته الثقافية المتأكلة والمترهلة ذاتها، والتي كانت ثقافة تقليدية، ثقافة قنوعة لا تسائل، دينية ولا هوتية في مجملها، لم تنخرط في التحديث الثقافي منه الشعري في المركز خاصة، وأن المركز حسب بورديو «هو الذي يعين الحقيقة ويوزع الوظائف(1) من هنا جاء الإقصاء والتهميش، لأن الأطراف لا تعمل إلا على إعادة إنتاج عناصره، الأمر الذي يفضي إلى القول بأن المركز بحكم كونه كان يشكل النموذج سيصبح المرجع النموذجي وخير دليل على ذلك قولتهم الشهيرة بخصوص كتاب من إنتاجنا الثقافي «هذه بضاعتنا ردت إلينا» لأنه كان يوجد في وضعية تقدم تسمح له بتجاوز الآخرين، وتفرض عليهم بطريقة أو بأخرى ضرورة الرجوع إليه، والاقتباس من تجاربه وإنجازاته الكبيرة في باب الشعر على وجه الدقة، هذا بالنسبة للأمس، أما الآن فالمغرب الأقصى أضحى

(*) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» دار الثقافة، ط 1، 1999.

(1) محمد بنيس «كتاب المحو» دار توبقال لنشر، ط 1، 1994، ص 132.

منفلتا، يطرح أسئلة متعاظمة، أسئلة محرقة، أسئلة قلقة، لأن السؤال قلق، لحظة توتر في آن، ينطوي على فراغات وثقوب وخدوش وانكسارات، ينبذ كل خطاب يراهن على العقيدة والإيمان والتقبل، خطاب القناع والاقتناع، أما خطاب السؤال فهو خطاب الترحل والسفر نحو المجهول، زمانه زمان مفتوح، لهذا فهو خطاب المستقبل يرمي إلى الملامسة والاستكشاف، واختراق كل أشكال المطابقة والاطمئنان، ومعانقة الآخر إبداعيا، والإصرار على التفتح والإنفتاح على التجارب الشعرية العالمية، لأن زمننا إما أن يكون كونيا أو لا يكون، إنه الضرورة لا الاختيار، إنها الحداثة التي لم تستثمر كل إمكانياتها بعد أو بالأحرى ذلك «المشروع الضخم الذي لم يكتمل بعد حسب هابرماس، إن الانخراط في الكونية ضرورة لا مفر منها «لأن الكونية لا هوية لها، فهي ليست مفهوما قوميا، ليست هناك معادلة بين أوربا والكونية ذلك أن أوربا هي أنا وأخر، هي أيضا تراث ومعاصرة حداثة وتقليد»(2) وأن الثقافة العربية إن هي أرادت أن تبني ذاتها فإن عليها أن لا ترتمي في أحضان الثقافة الغربية وألا تستنسخها «فينبغي لها أن تكون ارتماء في المستقبل، وتفتحا فعالا على الثقافات الأخرى، وعلى الثقافة المعاصرة، أو لنقل بالأولى تفتحا على الثقافات الأخرى من حيث تفاعلها مع الثقافة المعاصرة»(3).

إن هذا العمل المفتوح أو بالأحرى هذا العمل الأساسي «الشاعر والتجربة» إنجاز كبير يتجاوز من خلاله الكاتب ذاته، كما يخترق من خلاله العالم، يقيم حوارا شاملا معه، ويتبدى بأن التجربة الشعرية التي يتحدث عنها نجمي ليست تجربة محصورة في حدود المعجم العربي «لسان العرب» لابن منظور التي تتغيا الاختيار والمعرفة فقط بقدر ما يتوسع في مفهوم التجربة ليصل بها إلى الاختيار والمواجهة والمشاكسية والمجابهة بدل المهادنة والمداهنة «كتب شعر المجابهة الهادئة العميقة دوم كليشهات»(4) يؤرخ نجمي في هذا الكتاب لمغامرة الكتابة الجديدة بوصفها محاولة من بين المحاولات الإبداعية المحتملة قصد الانعتاق من حدود التعبيرية والخطابية والتقريرية الفجة، كما يتغيا تقويض ما هو ثابت

---

(2) عبد السلام بنعبد العالي : «ثقافة الأذن وثقافة العين»، دار توبقال للنشر، ط 1، 1994، ص 29.

(3) نفسه ص 20.

(4) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» دار الثقافة، ط 1، 1999، ص 30.

وجامد ونهائي، بهذا الأفق المفتوح للتجربة على الخطر والاختبار في آن. يقول روجي مونيي «إن فكرة التجربة كعبور تكاد لا تنفك، على المستوى الاشتقاقي والدلالي، من فكرة الخطر والتجربة في المنطلق، وبالأساس من دون شك، هي المخاطرة»(5).

وبنفس الأفق المفتوح للتجربة، كاختبار وعبور الخطر، ثم كسفر وترحل نحو المفازات والطرق الوعرة الشائكة تبدو لنا التجربة ميالة إلى الجسارة والمجابهة بقول «جورج باطاي» «أسمي التجربة سفرا إلى أقصى طرف ممكن الإنسان، كل فرد غير قادر على هذا السفر. ولكنه في حال الإقدام عليه يفترض في فعله هذا التنكر للسلط والقيم الموجودة التي تحد من الممكن»(6).

إن مفهوم التجربة يكتسب هذا الأفق الفلسفي المفتوح الذي يهدف إلى رَجّ كل الثوابت وخلخلة كل مكتسباتها التي ترمي إلى الحد من ممكن الإنسان، ومن فعالية الإنسان كطاقة فعالة تجترح المسكوت عنه والمغيب والمهمش والمنسي وتجتاز عتمة وغسق الدروب بكتابة بعيدة عن المختبرات الشعرية التي أفقدت الشعر ماءة ورونقه وطراوته، كتابة تتوخى البساطة المتمنعة، كتابة تقول ولا تقول، كتابة كينونة لا معنى.

سأحاول أن أدلف إلى هذه التجربة بكل حذر وهدوء وتبصر، لمحاولة الاقتراب منه، الحوار معه، لمسه بكل اختصار، بَدْءاً لابد من الإشارة إلى أن هناك تناغماً وتواشيحاً وهرمونية ولحمة بين دفتي وأحشاء هذا الكتاب على الرغم مما يبدو من اختلاف ومغايرة بالنسبة للقضايا التي تطرق إليها، وبالنسبة كذلك لتنوع وثراء وغنى التجربة بخصوص الأسماء التي تكلم عنها، وبالنسبة لهذه الكتابة المفتوحة كما يحلو لصاحبها تسميتها، فإنه يتوخى تبليغ رسالة ما يعتبره الأفق الضروري لكتابة القصيدة الجيدة أو القصيدة المشتهاة من خلال الحديث عن الآخرين عن تجارب أخرى بدلا من أن يتحدث عن ذلك كما يراه، رغم أنه يريد أن يسقط عن نفسه هذه التسمية «إنه ليس كتابا نقديا بالمعنى

---

(5) محمد بنيس «كتاب المحو» ص 29.

(6) نفسه ص 30.

التقليدي للكلمة، ولكنها كتابة مفتوحة»(7) فإنه يبقى بحق كتابا مدهشا وصادما في آن.

يتناول نجمي في «الشاعر والتجربة» عدة قضايا وإشكاليات، بطريقة خاصة في الكتابة تميل إلى الاقتضاب والتكثيف تحاول جادة رصد نأمة وحركة بدون مساحيق لفظيية أو محسنات بديعية، كتابة مآلها الانتقال والترمل وعبور ممكنات الخطاب، كتابة متفتحة ومتفتحة على فتن الكتابة، لأنها أقيمت على أفق استشراق المجهول، تراهن على الذات بشكل لافت للانتباه بعيدا عن إرغامات وإكراهات الإيديولوجي، بعيدا كذلك عن إبستمولوجيا المباشرة ولا على أنطولوجيا التطابق والتشابه والتماثل، إنها كتابة متموجة، منفرطة تقيم على الترحل صوب اللانهائي واللامكتمل، إنها كتابة بسيطة «لأن الشاعر بسيط وينبغي أن يكون وأن يظل بسيطا»(8).

فالشعر هو تمثل الجزئي والعابر والمنسي، فالشعر الدائب الترحل والعبور شغوف بالفتنة والارتيات والدهشة لأنه يريد أن «يجعل من الدهشة صبغة للعبور نحو الآخر، الدهشة بما هي طفولة دائمة، إحساس بدئي مشترك بالعالم، وبالأشياء وبالكلمات»(9).

ينحث نجمي لغته بمبراة أكثر مضاءً، الأمر الذي جعل كتابته تكون كتابة بسيطة مثل قوقعة، مقطرة مخاتلة، لا تمنحك نفسها بسهولة لأنها لا تراهن على الضم والوحدة والمعنى بقدر ما تراهن على التشظي والتعدد واللاكتمال، وعلى أفق مفتوح وعلى استشراق المستقبل والمجهول في آن. لأن طريق الشعر مفقودة ينبغي اكتشافها باستمرار.

يتوزع هذا العمل المفتوح إلى ثلاثة أبواب تضمهما لحمة واحدة: الباب الأول وسمه: شعراء في العالم، والباب الثاني: تخاطبات أما الباب الثالث فسماه الإحساس بالأمكنة. نستشف من خلال هذه الأبواب أن الرهان الأساسي الذي يراهن عليه نجمي هو إشكالية القراءة والكتابة، يحاول جادا خلخلة الإشكاليتين، والوقوف عند التحولات التي لحقت الكتابة والقراءة.

---

(7) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ص 9.

(8) نفسه ص 16.

(9) نفسه ص 14.

إذا كان نيشته قد أعلن بصوت قوي «موت الإله» فإن ميشيل فوكو قد «أمات الإنسان» أنطولوجيا ورمزيا، وورولان بارت قد «أمات المؤلف»، وأحيا بدلا منه قارئاي مستقلا بذاته عن النص، فهو يرى أنه طالما تبدأ الكتابة «يأخذ المؤلف في الموت» وعلى حد تعبيره : «الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الصياد، هذا التأليف واللف والذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد-البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»⁽¹⁰⁾ ويستثمر رولان بارت من جانب آخري فكرة التناص لإلغاء دور المؤلف فو يرى أن «النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض»⁽¹¹⁾ باعتماده مفهوم التناص Intertextualité يحوّل بارت دور المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا، ولكي يلغي دور المؤلف نهائيا ينقل إلى وظيفة القارئ «فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه»⁽¹²⁾ ولهذا فبارت يعلن في النهاية عن حكمة ذائعة الصيت «ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»⁽¹³⁾.

فإذا كان الاتجاه البنيوي قد أعلن من سلطة النص على حساب العوامل التي تقع خارجه كالمؤلف والقارئ والواقع الخارجي والتاريخي، فإن الإتجاهات ما بعد البنيوية وبشكل خاص الاتجاه المسمى بـ «التفكيك أو التشريع» قد أعلت من سلطة القراءة والقارئ، بل أضحى النقد الأدبي نفسه يعد ضربا من القراءة، والقراءة ذاتها شكلا من أشكال الأخذ والعطاء وحوارا بين القارئ والنص.

فالنص حسب التفكيكية لا قيمة له بدون القارئ ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص، ومن هنا أطلقت التفكيكية العنان للقراءات المتعددة التي بدورها تظل نسبية وغير يقينية، بل إن جاك دريدا قد ذهب إلى درجة أن قراءته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك لأن جميع القراءات هي في رأيه

---

(10) رولان بارت «درسي السيمولوجيا» ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر / المغرب، 1985، ص 81.

(11) نفسه ص 85.

(12) نفسه ص 86.

(13) نفسه ص 87.

«إساءة قراءة» بمعنى أنها تحاول أن تفرض استراتيجيات الأنساق على النص، وينفي دريدا عن إمكانية الحديث عن الانسجام في النص بقوله : «أنا لا أعتبر النص أي نص كمجموع متجانس. وليس هناك من نص متجانس.

هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك وجعله يتفكك بنفسه»(14).

لهذا يحاول نجمي أن يخلخل رأيا عاما مازال متشبتا بالدور الذي يلعبه المؤلف/ الكاتب كمصدر للخطاب والكتاب، هكذا يحاول أن يرفع هذا الالتباس حيث يقول : «إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة، وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي أو لنقل، بعبارة ثانية، إن أدب الكاتب، يوجب أدب القارئ. لهذا نرى أن السؤال حول كيفية تلقي النصوص وشروطه، لا يقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه»(15).

إن القراءة المتوخاة ليست بقراءة منفعلة تقوم على ابستمولوجيا المباشرة وعلى ميتافيزيقا الحضور، معتبرة أن الغاية من القراءة هي الوصول إلى ما قيل وإدراك ما تم إثباته إنها تبقى قراءة شارحة بكل المقاسات، أما القراءة التي تحدث عنها نجمي فهي القراءة المتشككة التي تتهم البداهات وتنبذ المباشر، القراءة التي تحاول أن تنتج النص. لا يهدف هذا التفويض إلى فك رموز المعاني والمفاهيم الميتافيزيقية «إن ما يهمنا هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء، لا معرفة ماهيتها»(16) يتبدى لنا بأن هذه القراءة تنتج النص اللامكتوب لا تعتمد على شرحه بفك رموزه ومحاولة معرفة كنهه والنفاذ إلى أغواره والتقاط معناه إنها «قراءة مشخصة للأعراض، لأنها تكشف اللامنكشف في النص الذي تقرؤه فترده إلى نص آخر حاضر بغيابه الضروري في النص الأول»(17) هذه القراءة التشخيصية حسب الجابري أو الفعالة على حد قول عبد السلام بنعبد العالي لا تقوم على إبستمولوجيا المباشرة والتشابه ولا على أنطولوجيا التطابق عكس القراءة المنفعلة كما يسميها بنعبد العالي التي هي ذلك الفعل السحري

---

(14) «الأنساق والتفكيك» حوار مع جاك دريدا، مجلة «الكرمل» العدد 17، ص 58.

(15) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ص 29.

(16) Nietzsche (F).; Le Gai savoir, Tead. Klossowski. Idées / Gallimard, p. 58

(17) Althusser (L).; Lire le capital I.F.M. ? pp. 8-9

الذي يلغي المادة المكتوبة ليتمكن من روح النص وفي نفس السياق يضيف أدونيس قائلا : «من هنا ، تبعا لما تقدم ، تجيء أهمية القراءة .

إن نصا شعريا يفلت من المعايير المقننة الماضوية ، ومن جماليتها ولا تمكن ولا تصح قراءته إلا بمعايير مختلفة وجمالية مختلفة . وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة «المعنى» أو «المضمون» بشكل مباشر وإنما تهدف إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص»(18) .

يشي هذا العمل المفتوح «الشاعر والتجربة» بكتابة لا تخمد ولا تخبو دائمة الهيجان والثوران والنفور كتابة تتكلم بالجرح والنزيف لأنها وليدة وعي شقي «كتابة شقية لا من شدة استنكارها ونفيها ، بل لقدرتها على الإثبات ، إثبات الواقع «بما فيه من نفوت متناقضة»»(19) على حد تعبير نيتشه . هذه الكتابة البركانية المتوترة لا ترتاح إلى ما هو كائن وإنما تستطيع أن تصعد به نحو ما ينبغي أن يكون ، إنها كتابة رفض واستنكار ، احتراق واكتواء ، ألم نفهم من الفكر مثلما فهمه هيذغر لهيب يشتعل ويشعل ، إن هذا الضرب من الكتابة يستنفر قراءة لا نهائية ، لأنها تعتمد على توليد الاستعارات وفيض في المعاني . «إن هذه الاستعارية تجعل القراءة لا تنفصل عن الكتابة فالكتابة بهذا المعنى تقدم نفسها مقروءة مؤولة»(20) وبالنسبة لهذه الخصيصة تتميز بها الكتابة الشعرية ، لهذا تستدعي قراءة عاشقة «قارئا يعلب النص ، بجميع المعاني التي تعنيها تلك الكلمة في اللغة الفرنسية Jouer . إن القارئ يمثل النص تمثيلا مسرحيا ، لكنه يلعبه مثلما يلعب العازف قطعة الموسيقى»(21) .

نحن إذن أمام نص ، مُزْوَر ، زئبقي ، لا يمنحك نفسه بيسر نص يفيض بالمعاني ، نص لانهائي ، بلوري ، شذري أو بالأحرى ، نص يتوغل في مستقبله ، في كثافته وحلكته «نص افتراضي» حسب فراي لأنه عادة ما «يفشل في إثبات ما يؤكده»(22) .

---

(18) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ص 29 .

(19) عبد السلام بنعبد العالي : «هيتولوجيا الواقع» ، دار توبقال للنشر ، ط 1 . 1999 ، ص 66 .

(20) نفسه ص 63 .

(21) نفسه ص 60 .

(22) صلاح بوسريف «المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر» دار الثقافة ، ط 1 ، 1998 ، ص 21 .

إن التجربة الشعرية المعاصرة حققت انعطافات أساسية، وراكمت تجارب تميزت بإبداعات هامة، ومتميزة أدت إلى انفتاح الشعر على فنون وأشكال تعبيرية كان من الصعب ملامستها والاقتراب منها، وهذا ما نلمسه في هذا الكتاب «الشاعر والتجربة» حيث نجد «نجمي» فتح جسمه على العديد من الأجناس الإبداعية الأخرى ليؤكد مرة أخرى مدى تفتحه وانفتاحه على الكونية وعلى المعارف الإنسانية فاستطاع أن يتملك معارفها، ففتح كوة ليبين مدى التحام الأجناس الإبداعية فيما بينها كل واحدة تكمل الأخرى خاصة التجربة الشعرية مع الفن التشكيلي «ذلك لأن الفصل بين الأجناس الإبداعية ليس إلا نتاج ممارسة تعليمية وبيداغوجية مختلفة تلقن الخطاب الشعري مفصولا عن باقي الأجناس والخطابات الأخرى، وهي ممارسة لها «ما يبررها» في المجتمع المغربي بوصفه مجتمعا يقدس أساطيرية الكتابة كأداة خطية لنقل وتدوين الكلام ويبخس (أو يصادر) شرعية التصوير والتشكيل»(23).

إن هذا التحول الباطني الذي حدث في رؤية الشعر لذاته، هو نوع من الاستجابة لنداء جواني، طالما عاش مغيبا ومقموعا في كنه وكينونة الشعراء بسبب لغة الالتزام والإرغام والإكراه، ألم يقل بارت بأن اللغة فاشتية ؟ إن الشعر الآن أصبح يستجيب لأنا الشاعر والتي اعتبرت قطب الرحى أو البؤرة المحورية لهذه الإبدالات، لأنها هي رجة النص الأساسية.

إن هذا العمل الأساسي أو بالأحرى الذي «يقول الأشياء الأساسية»(24) يَرُجُّ مفهوم الشعر العربي كما يرج مفهوم الحياة العربية وثقافتها عن ذاتها وعن آخرها. إن كلمة رجّة بعيدة عن حمولتها الفيزيائية وإنما «تفيد حركة شديدة، زلزلة، كارثة بالمعنى الذي يعطيه روني توم قوة إيجابية لا تتوفر في عمل إلا إذا كان أساسيا، أي كان خالقا لقيمة الخاصة»(25)، إن إنصات الذات لانكساراتها واحباطاتها وقلقها، فما هي إلا استجابة لشروط يتمها، استجابة لنداء أنا حاملة ليتم الآخرين في يتمها، أنا الشاعر الذي تصير «إنني أخرون»(26) كما

---

(23) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ص 154.

(24) نفسه ص 63.

(25) محمد بنيس «مجلة فصول» المجلد 16 العدد 2 خريف 1997 مقالة «أدونيس ومغامرة الكتاب» ص 258.

(26) حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ص 9.

قال كلود سيمون بين الذات والآخر حركة انفصال واتصال لا متناهية «وما أنا إلا انتقال من طرف تعارض للطرف ألآخر ما أنا إلا آخر»(27).

يقول حسن نجمي في ديوانه الأخير الذي وسمه بـ «حياة صغيرة» كالأبد من الإشارة بأنه يختلف اختلافا جذريا عن باقي دواوينه السابقة بحيث كانت تتمرس حول الإيديولوجي والسياسي بشكل لافت للإنتباه :

مروحَتُكَ معطلَّةٌ
كَيف تُحرّكُ يديكَ ؟
أكُلٌّ هذا الصمت في الرِّحاب ؟
أكُلٌّ هذه الاستطالات لنَفَقٍ واَحدٍ ؟
لعل رُوحَكَ مُغْلقة !

******

******

أوهْ. دَع البابَ مفتوحاً
أنْظر عميقاً في ستَارَة النّافذَة(28).

إن كتاب «الشاعر والتجربة» كتاب أساسي بكل المقاسات يهدف إلى تحقيق التواصل الإنساني لأن أفق الشعر هو الأفق الإنساني في نهاية المطاف، يحاول تحرير الإنسان من إسار الفتشية والصنمية، ومن كل أشكال اليبوسة والجفاف، فالشعر يبقى أسعد الأجناس الإبداعية «لأنه هو الأساس الأول الذي نرى فيه وعبره واستنادا إليه الوجود وعلاقاتنا به، خصوصا أن العلوم حينما تعجز عن الاستفسار وحين لا تعرف ما تقول إزاء العالم ومشكلات الإنسان الذاتية ينطق الشعر، فهو كالحب لا يكشف عن جمالية الوجود المتجددة باستمرار وإنما يكشف لنا عن معرفية هذا الوجود»(29).

ختاما، فإذا كانت الكتابة هي فن إتقان الكتابة كما يقول همنجواي، فإن القراءة هي الأخرى فن اتقان القراءة بكل بساطة.

---

(27) عبد السلام بنعبد العالي، «بين – بين» دار توبقال للنشر، ط، 1996، ص 70.

(28) حسن نجمي ديوان «حياة صغيرة» دار توبقال للنشر، ط 1، 1995، ص 8.

(29) عبد العزيز بومسهولي «الشعر والتأويل» قراءة في شعر أدونيس. صفحة حوار «إعادة فهم الحداثة» مع أدونيس، دار إفريقيا الشرق، ط 1، 1998، ص 121-122.

شعرية الكتابة الروائية
عند عبد الكبير الخطيبي
استراتيجية الاختراق

إبراهيم أولحيان

أنجز الباحث المغربي عبد الرحيم بلاوي مؤخراً دكتوراه بالفرنسية - باريس - حول الأعمال الروائية للخطيبي، لأهمية هذا العمل ولقيمته العلمية نقدم هنا أهم ما جاد فيه، بإيجاز شديد (رغم خطورته)، وقد حاولنا أن نقدم للقارئ تصوراً شاملا عن أعمال هذا المبدع، مستدركين مجموعة من الأشياء كان البحث يشتغل بها ضمنيا حتى نقرب القارئ من إبداعات سيكتشف، معنا، أهميتها.

> **"اجعل من عملك حقيقة مترنحة**
>
> **واجعل من حقيقتك نقداً دائماً"**
>
> **(الخطيبي)**

تدخل الكتابة عند عبد الكبير الخطيبي، ضمن استراتيجية محكمة، أساسها التنوع والإختلاف، بحيث يتعذر علينا تصنيفه واختزاله، هذا المسافر الكبير في المعرفة، وفي الأجناس الأدبية التي يرفض أن يضع بينها حدوداً، فمن الفلسفة وعلم الإجتماع، إلى النقد الأدبي، والتصوف، والشعر، والرواية. . في كل مرة نجده يقتحم مجالاً من هذه المجالات فاتحاً أبواباً لم يسبق أن فتحت من قبل، ومنيراً فضاءات ظلت معتمة، ومهمشة في الثقافة العربية يكفي أن نذكر كتابه النفاذ "الإسم العربي الجريج" لنرى كيف يخترق الذاكرة العربية بأدوات معرفية

جديدة، وذات فعالية في فهم الذات في تمفصلاتها الصغرى، وفي منعطفاتها المهمشة، فهو يقرأ الجسد العربي من خلال كل تلويناته وفي كل أبعاده، وذاك ما جعله ينوع كتاباته ضمن استراتيجية واحدة تعتمد النقد؛ والنقد المزدوج، الذي لا يهادن ولا يفرق بين نقد الذات ونقد الاخر، إنه "مجابهة بين الميتافيزيقا الغربية، والميتافيزيقا الإسلامية". فمن خلال مسار كتابته يتبين أن الخطيبي يفتح مشاريع للعمل، سواء في القراءات النقدية التي أسسها أو في الإبداع الأدبي الذي ينخرط فيه، أساسها التفكيك والهدم، مزيحاً كل "هوية عمياء" و"اختلاف متوحش" معتمدا "النقد المزدوج" كاستراتيجية فعالة تستوجب معرفة عميقة بالثقافة العربية والغربية معاً، وذلك من أجل إنسان عربي يستطيع مواجهة العالم من داخل خصوصياته، مستفيدا من الآخر باعتباره يأتي من الذات لا من خارجها..

ورغم تنوع كتابات الخطيبي، تبقى للرواية المكانة المرموقة، والمرتع الخصب لممارسة استراتيجيته في النقد لأن "حصيلة رحلته النقدية ستكون هي مقفزة نحو فضاء الكتابة الروائية" (محمد برادة) وبذلك فآراؤه الفلسفية والنقدية ستجد مسكنها في إبداعاته الروائية. كيف؟ ذلك ما سنراه عن كتب عند الباحث المغربي عبد الرحيم بلاوي في بحثه المعنون بـ "شعرية الكتابة الروائية عند عبد الكبير الخطيبي" إذن ما هو المتن الذي اعتمده هذا البحث؟ وما هي أهدافه؟ وما هي أسمى هذه القراءة واستراتيجياتها؟

نحو شعرية مفتوحة:

منذ البداية يؤكد الباحث على أنه "من داخل الإنتاج الأدبي للخطيبي تبقى الرواية هي الفضاء المفضل، حيث العمل على اللغة بارزا باستمرار" (ص 2) ومن هنا جاء هذا الإختيار حول شعرية ما للكتابة عند الخطيبي، ترتكز على "هذه العلاقة نقد-إبداع التي يربطها الكتاب مع اللغة" (ص 2) إذن فعمل هذا البحث سيركز على اللغة الروائية في إنتاجات الخطيبي. والبحث عن أبعاد ذلك من خلال كل عمل على حدة. كل رواية ستُقرأ انطلاقاً من بنيتها الداخلية التي ستقود عمل الباحث في اتجاه دون آخر. هكذا سيتم تقسيم العمل إلى خمسة أبواب:

الباب الأول : شعرية الخطاب الأتوبيوغرافي في "الذاكرة الموشومة" . الباب الثاني : شعرية المتناص الصوفي في "سفر الدم" ، الباب الثالث : شعرية الجسد المضاعف في "عشق اللسانين" ، البَاب الرابع : شعرية محكي الرحلة في "صيف في ستوكهولم" ، الباب الخامس : شعرية المحكي السياسي في "ثلاثية الرباط" . كل هذه الأبواب تركز على مصطلح "شعرية" ، ما القصد منها في هذا البحث ؟ وهي الأكثر لُبساً وتحولاً في تاريخ نظرية الأدب. انطلاقاً من هذا الإشكال سيقوم الباحث بضبط المصطلح (الشعرية) معتمداً أربعة تحديدات يعتبرها أساسية : أرسطو، الشكلانيون الروس، المنهج الشعري في الثمانينات، الشعرية اليوم، هذه الأخيرة التي ستستفيد من المراحل السابقة لتطوير هذا الإتجاه في القراءة، ستجعل حقلها منفتحاً على مجموعة أدبيات مجاورة (التداوليات، نظرية التلقي . . .) دون أن تحصر نفسها فقط في البحث عن القوانين الداخلية للنص. هكذا نجد أن "الشعرية أصبحت، بعد تحديدها لأدبية النص، فضاء لتقاطع محافل أخرى (القارئ، النص الموازي، التفاعل النصي . . .) التي تشارك بطريقة أو بأخرى في إنتاج المعنى والتدليل (La signifiance)" (ص 34) من هذا المنطلق سيتم تحليل كتابات الخطيبي، حيث أن لكل نص روائي خصائصه الشكلية والتيماتية التي ستفرض على المحلل قراءة نقدية معينة، لأن كل نص هو "تفجير لتيمة مركزية ولشكل جديد" .

إنها قراءة تعتمد على ما يؤسس أصالة كل رواية، سواء على مستوى التيمات أو الكتابة فهي قراءة نصية إذن، دون إغفال لخارج النص ؛ انطلاقا من النص الموازي إلى الخطاب الإجتماعي، وذلك - يؤكد الباحث - لأن هدفه ليس إعادة ما قيل، بل يروم قراءة تقوم على إغناء النص والإضافة إليه، فاتحة أمامه باب التأويل وتعدد القراءات. . . فهذه الشعرية المعتمدة في هذا البحث هي، حسب جيرار جنيت، "شعرية مفتوحة" تقوم على إنتاج النص بدل استهلاكه.

شعرية الخطاب الأتوبيوغرافي في "الذاكرة الموشومة" :

إن موضوع السيرة الذاتية أثار - وما يزال - عدة إشكالات لها صلة بالبنية التعبيرية لهذا الجنس الأدبي الذي عرف تطوراً أقل ما يمكن أن نقول عنه أنه يوسع

من حدوده المتاخمة لأجناس أدبية أخرى. فكثير من المفاهيم والتصورات تم التخلي عنها بعد دراسة فرويد ولاكان للذات، وسبر أغوارها، والتوغل في مجاهلها، من أجل فهمها، مما جعل كثير من البدهيات في السيرة الذاتية التي يحكي فيها الكاتب عن ذاته تتم مناقشتها وتصحيحها. ومن بين هذه الأشياء هناك مشكل الصدق والأمانة، والتعبير عن حياة بعيدة (الطفولة) بنوع من الوثوقية، لاغية المسافة التي تصبح من خلالها الذات مُبَنْيَنَة بوعي معين اتجاه موضوعها، وتسرب مجموعة من المكبوتات إلى سطح الشعور بعدما كانت تختفي لسنوات طويلة فيما اكتشفه فرويد: اللاشعور. واللغة هي المكان الذي تنكشف فيه الذات بدون قصد الكاتب، ورغما عنه، إذن فكل ما يحكيه كاتب السيرة الذاتية سيكون بعيداً عن مسألة الصدق، لأنه يدخل في نظام من الرموز يشتغل داخل اللغة، هذا المجهول الذي يفضح كثيراً من الأوراق التي تغيب عن الكاتب نفسه، هكذا فالسيرة الذاتية التي تحكي حياة صاحبها بكل أمانة وصدق غير موجودة، لأن ما يخطه لا يعدو أن يكون سوى طموحاته وأحلامه، والرغبة في ملء ثقوب حياته، الشيء الذي سيجعله يستمر من الماضي إلى المستقبل مروراً بوعي الحاضر اتجاههما، فـ" لا وجود مطلقاً لذلك التخييل المطمئن لدى شخص يكتب حياته بنفس الوثوق الهادئ الذي يكتب به محضراً، ليس هناك حكاية حياة، بل هناك حياة حكاية" (إدموند عمران المالح) وذلك لأننا " لا نتوفر على ذلك الماضي محفوظاً مثلما هو. فذكرياتنا ليست أشياء مماثلة لما تنقله وتحكيه. وبعد ذلك يتحكم أن يكون واضحاً أننا نعيد تكوين ذلك الماضي الذي هو ماض مزيف، مخترق بالراهن من حياتنا، منفوخ ومغذى بالرغبة المسقطة على ما ليس كائنا، وعلى مستقبل الإستيهام يتحدد فيما تمليه لحظة الإلهام" (المالح).

هكذا فحكاية الماضي مرتبطة بالرغبة والإشتهاذ، والبحث عن آثار معينة لحياة شخص آخر كناه، ذلك الطفل، ونحن ننظر إليه بوعي الكاتب، ومن داخل شبكة جد معقدة يشتغل ضمنها الإبداع الأدبي. . .

يكتب الخطيبي سيرته الذاتية بعد استلهامه لهذه المعرفة الفلسفية والنقدية التي أضحت اليوم عادية، ومن المسلمات، ولكنها تعتبر خطوة جرئية ومغامرة، إذا ما

قورنت بالنصوص المكتوبة قبلها، وبالنسبة للسنة التي كتبت فيها (69/ 70)، إنه يدخل إلى السيرة الذاتية بعد قراءته قراءة نقدية متفحصة لنصوص كثيرة (أنظر كتابه: "الرواية المغاربية") جعلته يبني تصوراً يعتمد أسساً نقدية في كتابته. هذا ما سيجعل الباحث عبد الرحيم بلاوي يقدم لنا تعريفاً كلاسيكياً للسيرة الذاتية ليقيس عليه مدى اختراق الخطيبي لمعاييره وهدمها، موسساً لكتابة جديدة لا تؤمن بالقوانين المعيارية بل تخلق قوانينها الخاصة، يقول التعريف: "السيرة الذاتية هي حكي بضمير المتكلم حيث المؤلف - الشخصية الرئيسية - يحكي لنا حياته وذكرياته الطفولية انطلاقاً من علاقة-ثقة يربطها مع القارئ". إن الباحث يضع عدة فرضيات من قبيل أن "هذا الحكي [الذاكرة الموشومة] لا ينطلق من المعيار إلا لاختراقه وذاك ما يؤسس شعريته" إذن أين تجلت جمالية الكتابة في "الذاكرة الموشومة"؟ وكيف أسست لشعرية في الكتابة السير الذاتية؟

إن أول ما يواجهه الباحث عند قراءته "للذاكرة الموشومة" هو هذا النص الموازي؛ الغلاف حيث حرف العين (ع) على غلاف النص الفرنسي، هذا الأخير الذي يشير إلى الحرف الأول من إسم الكاتب، ومقابلته بحرف (A) الشيء الذي يبين تعذر قراءة الإسم كما هو في لغته الأصلية؛ العين (ع) تصبح (أ) في الفرنسية، وهذا يحيل على التمزق العميق الذي يعيشه الكاتب كمستعمَر سابق في لغة المستعمر، مما يجعله يشكك في هويته (الشك في هوية الكاتب غير مطروح في السيرة الذَاتية الكلاسيكية) فـ"مساءلة اسمه، يعني قول اللامفكر فيه في كتابته الخاصة، مؤسساً في الوقت نفسه خطاباً مغايراً، حيث لم تعد الذات بعيدة عن تعدد المعاني، وضمير المتكلم لم يعد يُحيل الحكي - الشهادة على حياة الكاتب، ولكن إلى إسم متحول؛ بمعنى أنها تنتمي إلى نص يكون فيه التخييل فوق الوثيقة" (ص 41) إن الخطيبي يمارس هومه حين لا يتبع في كتابته على حياته تسلسلا زمنيا كرونولوجياً، بل يعتمد كتابة المقاطع مركزاً على الإشتغال على اللغة بالدرجة الأولى، مبتعداً عن كل نظام خطي، مسائلا فعلا الكتابة ذاته، ومعتمداً ما سماه بارت بـ"الإيهام بالواقع" حيث لم يعد النص يعكس حياة

الكاتب، بل يسائل كتابة حياته، إنه يضع القارئ في الشك بدل اليقين، وهكذا " فالسيرة الذاتية كما هي في "الذاكرة الموشومة" ليست النسخة المطابقة للواقع، بل هي سيمولاكر هذا الواقع" (ص 56).

ولأن الخطيبي ما يفتئ يسائل اليقينيات، ويشكل فيها من داخل الكتابة، سيعتمد توظيف البارودي انطلاقاً من نصين أساسيين : النص القرآني (الثقافة العربية) النص الإستعماري (الآخر)، وهذا يضعنا أمام كتابة طرسية، لأنها تنكتب من خلال نصوص أخرى، موظفة إياها ضمن استراتيجيتَها الخاصة. " فالذاكرة الموشومة" كسيرة ذاتية مغايرة ستوظف النص القرآني ضمن تصور معين للكتابة، وانسجاماً مع الخطاب الذي تبنيه، إنها تتناص مع مجموعة من النصوص، ومن ضمنها القرآن الكريم فتقوم بتحويله بشكلي كلي لصالحها، معيدة كتابته، هكذا فالخطيبي في هذه السيرة الذاتية لا يحتفظ سوى بالإطار العام للنص بعد أن يفرغه من المحتوى الأصلي، ليُضَمِّنَهُ دلالات جديدة يبررها نسق الكتابة ذاته، لنكتشف أن "النص الجديد يجلي ما يُخفيه النص القرآني" (ص 114) ممجداً صيغ الأفعال التالية : الأمر والمستقبل، بدل الماضي (Imparfait/Passé simple) مما يبين أن هذه االبارودیا تعني "التحول في اتجاه مجهول، وكتابة يتم بناؤها على أثر ما تقوم بتحويله" (ص 114).

بجانب النص القرآني هناك النص الإستعماري ؛ الطرف الآخر المقابل له، لأنهما مقايد فلان في استراتيجية كتابة تواجه الهوية والإختلاف. فإذا كان للنص الأول أهداف معينة من داخل الثقافة التي تُكتب فيها السيرة الذاتية، فإن الثاني (الإستعماري) يتم الإشتغال عليه من أجل خلخلة توابثه وتأزيمه من داخل لغته، ومساءلته في كثير من البدهيات التي يمتلكها باعتبارها يقينيات لا مجال للشك فيها. هكذا فالخطيبي بتوظيفه النص الاستعماري سيجعل الآخر غريباً في لغته، وبذلك يكون قد اخترق نص المُعَلِّم (Maître) ولغته السلطوية، وقام بتكسير كثير من القوالب النحوية في الفرنسية، وإدخال مجموعة من الألفاظ الغريبة عن هذه اللغة، مما سيجعل أسطورة تفوق الآخر واهية، ولا أساس لها. إن نص "الذاكرة

الموشومة " يشتغل على توظيف نصوص - انطلاقا من تصور فلسفي نقدي - فيقوم بتحويلها وخرقها من أجل تأسيس كتابة تخترق المعايير والتوابث سواء داخل الجنس الأدبي أو ضمن النسق الثقافي العام.

نخلص إلى أن " الذاكرة الموشومة " هي نص متاهي حيث اختراق المعايير والقاعدة الأساس للكتابة : فالإستعارات، والسرد، والباروديا اشتركت كلها في تأثيم الحكي الأتوبيوغرافي التقليدي، وفي إعداد نص آخر ؛ " شعري وغير مخاتل " (ص 115).

شعرية المُتناص الصوفي في "سِفر الدم" :

يأتي كتاب " سفر الدم " كنص روائي، اتبع فيه عبد الكبير الخطيبي نفس الإستراتيجية فيَ الكتابة، كما في سيرته الذاتية، وهي اعتماد الإختراق كاستراتيجية في تأسيس نص إبداعي خارج المعايير والقوانين، والبحث عن أفق انتظار جديد، يتفاعل مع نص يراهن على المغامرة، ينبني على أسس ثقافية عربية-إسلامية، هذا ما جعل الخطيبي في روايته هذه يبذل مجهوداً كبيراً في كتابتها ؛ أتذكر هنا رسالته (Lettre) التي وضعها مارك غونتار (Marc Gontard) تقديما لكتابه " عنف النص " يقول فيها ما معناه : أنه لا يستطيع أن يُقدِّم لهذا الكتاب في الوقت الحاضر لأنه منهك بَعْدَ كتابة " سفر الدم " ويحتاج إلى وقت لاسترجاع قواه، هذا يوضح مدى عنائه، واشتغالهَ بعمق من أجل كتاب يحيل على اسمه - ذاك، ربما، سر العنوان - لقد كان دائم الحلم برواية عربية مبنية من داخل الثقافة العربية الإسلامية، تستثمر هذا التراث الغني في مجال الكتابة، الشيء الذي جعله في إحدى حواراته، حين صدور رواية الكاتب التونسي محمود المسعدي : " حدث أبو هريرة قال . . . " يقول : نحتاح إلى نصوص مثل هذا النص لنتوفر على رواية عربية، تعتمد على التراث العربي في بنائها شكلا ومضموناً، بعيداً عن التقليد الذي يُراكم نصوصاً تعيد استنساخ الرواية الغربية، إنه يريد رواية تجعل الآخر يتقبلنا من داخل خصوصيتنا الثقافية، ويقوم بمجهود لقراءتنا. ذاك ما تراهن عليه رواية " سِفر الدم " التي تشتغل من داخل

النص الصوفي لتقوم ببناء نص متاهي آخر يبحث في الذات ليؤسسها معتمداً استراتيجية الإختراق ؛ اختراق الكتابة الصوفية باستثمارها، وتأزيم البنية الميتافيزيقية التي تحكمها.

لم تعد اليوم أدبية النص "تتأسس على العلاقات اللغوية الداخلية فقط، بل من خلال نصية النص أيضا ؛ أي في العلاقات التي يربطها نص ما مع نصوص أخرى خارجية. لذلك دأبت الشعرية على الحفر في هذا الجانب منذ ظهور مفهوم "التناص" مع جوليا كريستيفا التي استخلصته من دراستها لأعمال الناقد الروسي ميخائيل باختين، هذا المفهوم سيعرف، مع الوقت، تطوراً وتحولا كبيرين، بحيث ستظهر مجموعة من المفاهيم توسع من التناص، وتفتح مجالاته، ومن بينها "المُتناص" (Intertexte) الذي نجده متضمناً في النص الذي نحن بصدد قراءته. فليس هناك أي نص لا يربط علاقته مع نصوص أخرى، فمهما حاول الكاتب إخفاءها فإنها تظهر للقارئ النبيه المتمرس، إلا أن الخطيبي مثل بورخيس يعلن عن متناصاته في تنايا كتاباته ؛ لنتذكر : "المناضل الطبقي على الطريقة الطاوية" و"النبي المقَنَّع" لنكون على بيِّنة من عمل صاحب رواية "سفر الدم" الذي يوكد دائما على عمل القراءة الكبيرة في عملية الكتابة. إذن كيفَ اشتغل الخطيبي على النص الصوفي ؟ وما هي استراتيجية هذا الإختراق في هذه الرواية الرائعة ؟

تستثمر رواية "سفر الدم" معارف كثيرة، وتفتح مسارب جوفية في الثقافة العربية - الإسلاميةَ، لاستعادة مكبوتاتها، واستنطاق لاوعيها، ورفع الحجب عن أحلامها، ورغائبها، وهو ما يجعلها إلى جانب شاعريتها الرفيعة تبدو صعبة المنال، حيث ترتكز على متخيل غني، وثري بالرموز والإحالات، وهذا ما يؤكده الباحث عبد الرحيم بلاوي حيث يقول : "إن هذا النص الذي يسائل معارف عديدة (التحليل النفسي، الثقافة الشعبية، الأساطير، الفلسفة، الدين. . . إلخ) يتمركز أساساً حول التصوف الإسلامي باعتباره مُتناصاً (Intertexte)، وهنا تكمن شعريته (ص 116). وبذلك فاشتغاله على هذه الرواية سيعتمد العلاقات المنسوجة بين النصين (الرواية - والصوفية) و "للكشف عن

ميكانيزمات اشتغال هذه الكتابة باعتبارها إعادة كتابة، وللوقوف على كيفية تشكل رواية "سفر الدم" انطلاقاً من نص آخر" (ص 116) إن الخطيبي يشتغل على نص ينتميَ إلى التراث العربي انطلاقاً من تصور فكري مغاير، مما سيجلعه يمارس عملية التحويل التي تهدم النص الأول (النص السابق) لتأسيس نص آخر (النص اللاحق) ولتبيان ذلك قام الباحث بفحص مجموعة عناصر أساسية تجلى فيها هذا الهدم من الداخل؛ بإفراغها من دلالاتها السابقة، وإعطائها دلالات أخرى تتوافق والتصور الفكري للرِّوائي...

هكذا يجده يستثمر شخصيات العالم الصوفي (الشيخ/ النديم/ مُوثنا "Muthna" (تنتمي للتصوف الهندي) معتمداً عملية إفراغ للحمولة (لمعرفية لكل شخصية، وملئها بدلالات أخرى؛ فإذا كان الشيخ (Maître) في التصور الصوفي هو الذي "يرشد التائهين إلى طريق الله، ويقترح عليهم نموذجاً للوصول إليه" (ص 128) فإن هذا الأخير (الشيخ) في "سفر الدم" يُصبح أكثر شهوانية، ومثلي جنسي، وكل رغباته جسدية، "الشيخَ لا يرشدنا نحو الأعلى بل نحو الأسفل". وإذا كان النديم في التصوف يساعد على إدراك الوجد، وجماله يحيل على جمال الله، فإنه عن الخطيبي في روايته يصبح "الإستعارة الحية لإيروس". نستخلص أن "الأسماء في "سفر الدم" لا تعكس الشخصيات، إنها أسماء قناع، مأخوذة من التصوف الإسلامي والهندي، ومُشَغَّلة حسب فكر مغاير الذي بَقدر ما يحيل على عمقها الميتافيزيقي، يؤكد على الجانب الجنسي الذي تكبته وتُحَوِّلُه من الداخل، حيث لا تبقي سوى على السمولاكي" (ص 133) نفس الشيء بالنسبة للمكان: فالملجأ الذي يلتجأ إليه الصوفي للصلاة والتعبد، يصبح في الرواية مكاناً للإيروتيكية "فقوة الرغبة الشبقية تكمن في التحول الجذري للحمولة الرمزية لفضاء الملجأ إلى نقيضه" (ص 141)، وكذلك الحانة التي هي فضاء الحرية التي يتمكن فيها الصوفي بأن يختلي بحبيبه للتقرب إلى الله، تصبح في "سفر الدم" مكاناً للرغبات العشقية وللإفتتان بالآخر. أما الزمن في النص الرِّوائيَ فيحيلنا على زمن العالم الصوفي الذي هو الليل، يقول الباحث: "لدينا في الرواية إشارات تبين بأن زمن التخييل هو أساساً زمن الليل والربيع، الشيء

الذي يستدعي الرمزية الصوفية بشكل جلي " (ص 148) فالليل والربيع في التصوف لهما دلالة اللقاء العشقي مع الأعلى الذي هو الأصل، أما في الرواية فالليل يحيل على ليل الأزمان الذي هو الفقدان وغياب الأصل، أما الربيع فإنه يحتفل بالجسد المكبوت، هكذا " يمكننا أن نقول إن زمن التخييل في هذه الرواية يُحوِّل الزمن الصوفي نحو زمن ديونيروسي ؛ زمن حيث الكائن فان في الإلهي ؛ زمن حيث المرئي يصطاد اللامرئي، ويفتح الجسد الصوفي على ماديّة الحياة كقوة للمقاومة في مواجهة الموت " (ص 152)، هذه عناصر من بين أخرى كثيرة اشتغل عليها الباحث مثل تيمة " الخنشى " (L'Androgyne) التي تحتل مكانة أساسية في الرِّواية، وانطلاقاً منها يتحرك الحكي، وتَمَّ من خلالها استثمار العالم الصوفي من شخصيات ومكان وزمان وأشياء. . . انطلاقاً من تصور يخترق الميتافيزيقا لتجاوزها والقبض على الجسد في عتماته. .

إذن، نصل مع الباحث إلى أن الخطيبي في اشتغاله على " التعلق النصي " انطلاقاً من المتناص الصوفي، مارس عملية تحويل وقلب لهذا النص تجلت في مجموعة وظائف :

- فتح النص الصوفي على ما يكبته ويخفيه، من رغبات الجسد وشبقيته المحظورة في الخطاب الديني.

- وضع التصوف الإسلامي في مواجهة مع مذاهب دينية أخرى ثم استثمارها، هي أيضا، من وجهة نظر الهوية والإختلاف، لزحزحته من الداخل.

- تحويل النص الصوفي إلى نص سيمولاكر ؛ إلى نص مرآة تشوه ما تعكسه، حيث لم يعد النص الصوفي في خدمة الإلهي ؛ إنه جسد مقسم ؛ حيث الكلمات تخفي - تجلي رغبته الشبقية.

- هدم النص الصوفي يؤكد العلاقة النقدية مع الذات، حيث الكشف يعمل عبر آثار الجسد الذي يوضحه ويفتحه على الرغبة التي يُخفيها. .

شعرية الجسد المضاعف في "عشق اللسانين" :

حين تحليل الباحث لرواية "عشق اللسانين" وجد نفسه أمام سؤال أساسي وهو : كيف عالج الكتاب المغاربيون - الذي يكتبون باللغة الفرنسية - إشكالية العلاقة بالآخر ؛ بمعنى علاقة الرجل العربي بالمرأة الغربية في إطار ما يسمى بـ"الزواج المختلط" ، إنه يريد أن يضع رواية الخطيبي في سياق هذه الكتابة، ليكشف عن شعريتها الإختراقية في مقابل ما كتب قبلها. هكذا نجده يقوم بتحليل مركز لرواية "موت بكندا" لإدريس الشرايبي ورواية (Agar) لألبير ميمّي، إذن كيف عالج هاذان الكاتبان هذه المسألة ؟ وما هي خصوصية نصيهما على مستوى الكتابة ؟

يلاحظ الباحث أن النصين معاً يعالجان حكاية حب مختلط، والعلاقة هي صراحية، وكل التنازلات التي يقوم بها الواحد اتجاه الآخر لا تؤدي سوى إلى الإفتراق، ولا يستطيع هذا الحب أن يعيش طويلا ؛ إنه يهدم أكثر مما يبني، فإدريس الشرايبي يقارب الموضوع بشكل شمولي "انطلاقاً من رؤية واعية بأهمية الحضارة في تكوين الفرد، وفي تشكيل متخيله" إلا أن ألبير ميمي ينطلق "من تصور سوسيولوجي للعالم" ، يتحكم فيه الإستعمار الذي يحدد علاقة المضطهَد بالمضطهد. وبشكل عام فهي علاقة الشرق بالمغرب حيث الأول يقع تحت سيطرة الثاني. أما على مستوى الكتابة فيخلص الباحث إلى أن النصين "يطمسان عمل الكتابة تحت هم "مشابهة الواقع" حيث أن الحكي يتأسس انطلاقاً من المنطق التقليدي الذي همه الأساس هو "الإيهام بالواقع" " (ص 205) إذن كيف عالج الخطيبي هذا الموضَوع ؟ وما هي خصوصية رواية "عشق اللسانين" على مستوى شعرية الكتابة ؟

خلافا للطريقة التي عالج بها الشرايبي وميمّي موضوع العلاقة بالآخر، يطرحها الخطيبي في شتى تعقيداتها، حيث أن فشل العلاقة بالآخر (المرأة الغربية في إطار الزواج المختلط) لم يعد هو ذريعة النص، بل سيصبح مكان تفكير عميق حول اللغة ؛ واللغة المزدوجة في "نص ذي شاعرية كبيرة" ، وهو ما سيتم التركيز عليه في التحليل لتبيان اختلاف هذا النص عن النصوص السابقة عليه، خصوصاً

وأن " نص عشق اللسانين " يظهر باعتباره نصاً حيث شعرية الخطاب هي أصل تفجير الحكي وتأزيمه ' ' (ص 209) .

لذلك فهـو نص لا يحكي عن حب الآخـر ، باعتباره تجربة تمت في الماضي ، ويتكفل الحكي بسردها من بدايتها إلى نهايتهـا " هناك بالأحرى إخراج لعشق اللسانين هذا باعتباره صورة للمتعذر روايته " (ص 209) . هكذا لم يعد الحكي هو الذي يحتل المكانة المركـزية في "عشق اللسانين" ، ولكن خطاب السارد حول الإزدواج اللغـوي ، الشيء الذي جـعل النص يعتـمـد على نمطين من التلفظ ، انطلاقاً من صوتين سرديين : الأول : ضمير الغائب ، والثاني : ضمير المتكلم ، في الجزء الأول (72 صفحة) من النص نجد النمط الأول هو المهيمن ، حيث يُكلفُ بالحكي سارد يحكي حكاية حب بين ضمير الغائب (هو) وأنثى غربية ، وبخلاف النصوص اللاسيكية التي يكون فيها السارد عـالم بكل شيء ، الشيء الذي يجعله يَمحي أثر تلفظه ، حتى يوهم بالواقع ، نجد أن نص "عشق اللسانين" ، يبرز هذه الآثار . مما يدل على أننا أمـا تلفظ ليس بمحـايد ولا بريء . إن الحكي "بضـمير الغـائب يسمح للسارد أن ينكشف من الخارج كمـا من الداخل باعتباره مضاعف الآخر ، مضاعف مفقود" وهو ما يشير إليه ضمير الغائب بالعربية ؛ أي الغياب . أما "الآخر فهو هذا الجسد الذي لا يُمكن بناؤه إلا باعتباره شذرات" ، وهو ما تدل عليه الشذرات العشرون بضمير الغائب التي توضح تمزق السارد ، وصعوبة مهـمته اتجاه الآخـر . أما في الجزء الثـاني من النص فنجـد أن ضمير المتكلم هو المستعمل (42 صفـحة) ، حيث ينزلق الحكي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم متمما نفس الموضوع ، إلا أنه هنا يبدو سيريا ذاتيا بشكل كبير . إن تناوب الحكي بين ضمير الغائب وضمير المتكلم "يكشف لنا الغموض المرتبط بموضوع الكتابة ؛ إنه هذا الجسـد المجزأ هو ذاته ، وفي الوقت نفسه مـختلف ، فهو لا يتوان على أن يُرى من الخارج باعتباره غائباً ، ومن الداخل باعتباره المكان الفارغ لتلفظ يتيم عن أصله" (ص 252) وجـرح هذا الحب يتـجلى أيضـا في الزمن الذي هو الليل ، وليس هناك أي علامة أخرى للزمن في النص وذلك لتبئير هذا الغياب للجسد المزدوج الممـزق بين لسانين ، وعلى مستوى الخطاب فـزمن التلفظ هو الحاضـر

باعتباره الزمن الرئيسي في النص، مما يجعل السارد يركز على الجرح الذي يعانيه في الحاضر : التجربة القاسية بسبب فقدانه اللغة الأم من داخل العلاقة العشقية مع الآخر.

شعرية محكي الرحلة في "صيف في ستوكهولم" :

إن قارئ عبد الكبير الخطيبي سيخيب أفق انتظاره أمام رواية "صيف في ستوكهولم" بدءاً من العنوان (الذي هو واضح ودال بالمقارنة مع عناوين الروايات الأخرى) الذي يحيل على الرحلة، وما تتطلبه على مستوى الكتابة، أي الإنصياع "لأثر الواقع"، وإنتاج حكي مشابه للواقع، يعتمد على المرآوية، وهذا ما لم نعهده في الخطيبي، الذي بينا أن كتابته تشتغل على الإختراق، لا على اتباع المعيار، ذاك ما سيعمل الباحث جاهداً على تحليله، وتوضيحه، لأن كل المؤشرات التي تحيلنا على الحكي الرحلي التقليدي المعروف المرتبط بالطريقة الواقعية المباشرة في الحكي هي خادعة ومضللة. كيف ذلك ؟

يعمل الخطيبي جاهداً، أثناء اشتغاله على الكتابة، في "صيف في ستوكهولم" على الإيهام بالواقع، وقد بين الباحث ذلك حين رأى أن في النص تغييراً للفضاء، أي الانتقال من مكان إلى مكان آخر، و"بين بداية النص ونهايته هناك إعادة إنتاج لتقليد كلاسيكي، يخضع لمعايير المشابه للواقع" (ص 296)، بالإضافة إلى أن الروائي يُكثر من الإشارات السيرذاتية التي تحيل القارئ مباشرة على "الذاكرة الموشومة"، (وقد قام الباحث باستخراج كثير من المقاطع في نص "صيف في ستوكهولم" وقارنها بأخرى مشابهة لها في "الذاكرة الموشومة")، وذلك لجعل القارئ يعتقد بأن النص الذي أمامه هو نص سيرذاتي بالأساس، وأن الرحلة هي فعلا واقعية، وقد قام بها الكاتب فعلا، وأن السارد في النص هو الكاتب الحقيقي، لكن في نفس الوقت فـ"السارد يقلق القارئ بمجموعة من آليات الكتابة، حيث يمده بالشك لا باليقين، مرغما إياه على أن يضع مسافة نقدية بينه وبين ما يُقرأ" (ص 295)، فالخطاب لا يتوقف على خلخلة الحكي من أجل خلخلة القارئ، وعوض إنتاج نص رحلي تقليدي، فإنه يؤزمه من الداخل، منتجاً محكياً مغايراً ذي شاعرية متميزة.

هكذا، فبتحليل البنية السردية للرواية، وبمستوياتها التلفظية، يكشف الباحث بأن السارد - الشخصية الرئيسية - هو الذي يوجد في مركز الحكي، وليس المدينة (ستوكهولهم) التي يزورها (وهذا يؤكد على أننا أمام نص تخييلي إبداعي، لا "روبورتاج وثيقة")، وبين في تحليل دقيق، أن زمن الخطاب يُجلي عكس ما يظهره زمن الحكي، فإذا كانت لهذا الأخير وظيفة تثبيت المشابهة بالواقع من خلال الحكي، فإن الأول له وظيفة الإختراق والتأزيم لكل القواعد التي تجعل من النص الروائي انعكاساً لمرجع ما، وهذا يُبينه أيضا، السارد الذي يستحضر عند تَعَبُّده "نص رحالة عربي قديم يحكي عن طقوس احتفالية عجيبة للموتى في شمالَ فيكينغ (Vikings)" (ص 315) إلا أن "هذا النص - يقول الباحث - لا وجود له، إنها حكاية مخترعة على الطريقة البورخيسية، حيث أن لا واحد من الرُّحل العرب القدامى كتب رحلة قام بها للبلدان الشمالية" (ص 316)، لكن الحكاية هي تحوير لنص الرحالة المشهور ابن بطوطة الذي كتب عن الهند وطريقة احتفالهم بالميت. إننا أمام نص يعمل ما في جهده، عن طريق حكيه حكاية لها بداية ونهاية، أن يُكسر رتابة السرد، وأن قول لنا، في كل مرة، أن ما تقرأه ليس واقعاً، بل تخييلاً. إنه يعمل على توضيح أن الكتابة هي سيمولاكر وليس انعكاساً للواقع "فالكتابة تحيل على نفسها، ولا تشهد سواى على إنتاجيتها، باعتبارها مادة دالة" (ص 362). فأمام استحالة حكي رحلة بالطريقة التقليدية، يجد النص نفسه ينفتح على كتابة مغايرة يهيمن فيها المغلوط والمخادع، فهو حكي يعتمد على "شعرية التضليل" من داخل علاقة عشقية فاشلة، مستخدماً كل الأشكال الممكنة (الرسالة، الحوار، الخطاب الأكاديمي، الأحلام، الأساطير...) مُحوِّلا الفضاء السويديي (Suédis) إلى "أثر يحيل على المسافة والتباعد والإفتراق، كاشفاً، في الوقت نفسه، على سيرورة الكتابة" (ص 370).

إن "صيف في ستوكهولم" ليس محكياً رحلياً، بل هو رحلة داخل المحكي باعتباره لغة، و"مسألة اكتشاف مدنية، يعني خلق مكان يستطيع فيه السارد ابتكار أراض أخرى لِلُغَة حبه وكتابته" (ص 369).

شعرية المحكي السياسي في "ثلاثية الرباط" :

منذ نهاية الثمانينيات بدأنا نلاحظ عودة الرواية المغاربية، المكتوبة بالفرنسية وبالعربية أيضا، إلى المشكلات السياسية المطروحة في البلد، لكن هذه الكتابات هي بعيدة كل البعد عن الكتابات السياسية المباشرة التي كانت في السبعينيات، لأن إشكالية الكتابة هي المهيمن الأساس، والنص السياسي ما هو إلا جزء من مادة خام يتم استعمالها (رغم أهميتها في النص) لصالح التخييلي، لا على حسابه. إذن كانت رواية "ثلاثية الرباط" (1993) لصاحبها عبد الكبير الخطيبي تستحضر السياسي كموضوع، الشيء الذي لم نعهده في كتاباته السابقة، فذلك له سياقه ومجاله، وهو ما جعل الباحث يقدم لنا قراءة للروايات التي سيطرح فيها السياسي بطريقة خاصة، بمعنى تتم "معالجته من داخل كتابة مهمومة، قبل كل شيء، بشكلها الخاص باعتبارها أدباً، وذاك ما سيوضح، فيما بعد، أصالة نص الخطيبي"، (372) إذن سيتم التركيز على كيفية تشغيل الخطاب السياسي في نصوص أدبية (روائية)، وسيكون المتن المعتمد هو: الطاهر بن جلون في روايته: "L'homme rompu" (1994) وإدريس الشرايبي في روايته: "مكان في الشمس" (1993)، وعبد اللطيف اللعبي في روايته: "تجاعيد الأسد" (1989). تمنحنا هذه النصوص الثلاثة تصوراً ولو أوليا، عن علاقة الأدب بالسياسة في المغرب، ويبقى عبد اللطيف اللعبي "الأكثر تجديداً في هذا المجال لأنه يمزج التخييل بالميتاتخييل، ويكشف عن آليات مقاربة جديدة للسياسة (. . .) انطلاقاً من الوعي بأهمية اللغة (. . .) وبعيداً عن أي كتابة متفق عليها سلفاً" (ص 400)، أما بالنسبة لابن جلون والشرايبي - يؤكد الباحث - فرغم إدماجهما السياسي داخل الحكي، إلا أنهما كانا أكثر وفاءً للقواعد الكلاسيكية للكتابة.

وتتميز رواية "ثلاثية الرباط"، حسب الباحث، بتناولها الخطاب السياسي بالمغرب، انطلاقاً من عدة مستويات تكشف عن كثير من التناقضات، التي تتطلب من القارئ أن يحدد موقفه اتجاهها، وأن يقرأ ما بين السطور لينتج معرفة تملأ ثقوب النص، لأنه إذا كان الخطيبي، في الآونة الأخيرة، طرح آراءه في كتابات فكرية سياسية بطريقة مباشرة، تتميز بالوضوح والشفافية (يُنظر كتابيه :

" التناوب والأحزاب السياسية " و " التسامح والسياسة ") فإن منطق الفن الروائي يختلف عن منطق التحليل السياسي ، لأن الرواية لا تقارب موضوعها إلا انطلاقا من مجموعة من الآليات ، ولا تقدم تصوراً واحداً ، بل تقابل كثير من التصورات فيما بينها ، مُستخدمة اللعبة السردية ، وعلاقات الشخصيات ، والسخرية . . . إلخ . ووحدة القارئ الفطن هو الذي يتسطيع أن يقبض على المسكوت عنه في النص ، انطلاقا من فك كل خيوط العمل الروائي الذي يستحق هذا الإسم . هكذا نجد عبد الرحيم بلاوي ينطلق ، لفهم " ثلاثية الرباط " من أهم مكوِّن في الرواية وهو الشخصيات ، ويؤكد بأن هذا النص مليء بالشخصيات ، أغلبها ثانوية ، وتبقى ثلاثة منها هي الأساسية : إدريس ، (أ . ل) ، نفيسة ، ومن خلال العلاقات المعقدة بين هذه الشخصيات ، يتضح النضال السياسي ، وتنكشف كثير من الأوراق . فـ(أ . ل) سيعرف " بجرأته التي تعتبر نموذجية في مجتمع يسود فيه الكذب وليس الحقيقة ، الرياء وليس " الشفافية " ، إنه رجل الوضوح في عالم يسود فيه الظل " (ص 416) ، أما إدريس فهو مضاعفه ويمثل المثقف الذي سيخرج من سكونه وتباته ، إلى الحركة والفعل ، ويتضح تصوره من خلال شخصية ثانوية وهي (عَلي) الإنتهازي ، والذي يردد شعارات لا علاقة لها بما يمارسه . ضد مثل هؤلاء الذين يبعدون الناس عن القيم الحقيقية ، يتأسس العمل المشترك بين إدريس و(أ . ل) اللذان سيقومان بمحاربة الرشوة ، وكل أنواع الفساد التي تُعيق المجتمع من أجل الحرية والحقيقة .

إن " ثلاثية الرباط " هي حكي لا تنفصل فيه شعرية الكتابة عن إنتاج خطاب روائي مغاير حول الوضعية السياسية في المغرب ؛ إنه يطرح المشكل السياسي من خلال مقاربة فنية تسلط الأضواء على مناطق الظل التي تهيمن على الحقل السياسي ، بعيداً عن أي نضال أعمى ، " فهذا الخطاب السياسي المغاير ، يطمح إلا أن يخرج من الظل إلى الضوء ، وأن يبرز ما يعيق العمل الداخلي للنسق السياسي " (ص 471) من خلال كتابة روائية واضحة وشفافة ، لكنها خادعة ، لأنها استطاعت أن تقدم لنا رسالتها بشكل غامض ، وهو ما يؤسس شعريتها التي تمثلت في ثلاثة مستويات : 1) شخصيات النص ليست نمطية ، لأنها تثير حذر

القارئ، وتستفزه، وتحتفظ بأشياء كثيرة في الظل، الشيء الذي يجعلها تبقى في الطرف المناقض لشخصيات الحكي الواقعي. 2) استثمار "النسر السحري" الذي هو اختراق للرمز التقليدي للطير، وهو على أية حال، استعارة للحياة والمقاومة، وله دور أساسي في تشكيل دلالة النص. 3) تعدد تدخلات السارد، حيث تكمن وظيفته الأساس في إظهار تخييلية المحكي، وتكسير الإيهام بالواقع؛ فإذا كان السارد في النص الروائي التقليدي يخفي أثره، فإنه في هذه الرواية يحاول ما أمكن إبراز عمله كصانع لهذا الإيهام.

خلاصة وتركيب:

نستخلص، مع الباحث، من خلال رحلته في العالم الروائي للخطيبي، أن شعرية الكتابة عنده تكمن في اعتماده استراتيجية الإختراق كمبدأ أساسي في كل رواية، رغم تحولها، وتغييرها لمواقع العمل. ففي كل نص روائي تتخذ شكلا معيناً، حسب خصوصية الكتابة المزمع اتباعها. فمن خلال هذه الإستراتيجية كشف الباحث عن انتقال الخطيبي التدريجي من الخطاب إلى الحكي، حيث نجد في الروايات الثلاثة الأولى: "الذاكرة الموشومة" و"سفر الدم"، و"عشق اللسانين" أن الخطاب هو المهيمن، "وهو، في الوقت نفسَه، نقدي، وتدميري، ومتعدد الأصوات، إنه يهشم إيديولوجيا المشابه للواقع، ويخترق الطابوات، ويعري المسكوت عنه (...) فالحكي الخطيبي يتأسس على آثار ما يفجره من الداخل" (470) فإذا كان الخطاب في الروايات الثلاث الأولى مهيمن، فهذا لا يعني غياب الحكي، فقط يبقى ذريعة لتفكير مغاير، وتختفي وراءه المساءلة المستمرة لكل ما يعرقل كينونة الكائن، من خلال تحليل جراحاته الداخلية، وعلاقاته مع اللغة (الإزدواج اللغوي) والآخر والعالم.

لكننا نلاحظ في الروايتين الأخيرتين: "صيف في ستوكهولم" و"ثلاثية الرباط" أن الحكي يسترد مكانه أمام تراجع الخطاب، حيث "لم يعد السارد يبحث عن تدمير إيديولوجية التمثيل، بل الأساس هو بناء عالم تخييلي له قوانينه، وخصوصياته" (ص 481)، ويتجلى ذلك، حسب الباحث، في

الحضور القوي للشخصيات التخييلية التي لها خصائص، ووظائف، وإسم يميزها، وتُشارك بأفعالها، وحركاتها، وكلامها في جريان الأحداث، وكذلك وجود عالم تخييلي بأشيائه وبناياته، وناسه. . . إلخ، لكن الباحث يتساءل ألا يستسلم الخطيبي لجمالية المشابه للواقع، وهو يعلن عودته لنصوص تقليدية؟ ذاك ما أجاب عنه التحليل في الفصول الخاصة بالروايتين، مؤكداً أنه رغم رجوعه للحكي "فلم يكن رجوعا" مجانياً: فهو يخفي، بالنسبة إلينا، رغبة الذات المتلفظة في إقامة مسافة بينها وبين ما تقصه، وينمحي باعتباره سارداً (شخصية تخييلياً، أو باعتباره سارداً بدون إسم، ويصبح أقل تحمسا، وأكثر حياداً على ما هو عليه في الروايات الثلاث الأولى" (482)، فإذا كانت معرفة هويته في هذه الروايات ممكنة، فإن ذلك في الروايتين الأخيرتين غير ممكن.

أخيراً فإن الحكي عند الخطيبي يشتغل اعتماداً على قارئ قادر على المساءلة والمشاركة، فسواء هيمن الخطاب أو الحكي، فإنه ملزم بالمساهمة في تشييد العالم الروائي.

أعمال الخطيبي الروائية:

1) "الذاكرة الموشومة" "La mémoire tatouée" (1971) ترجمها إلى العربية بطرس الحلاق.

2) "سفر الد" "Le livre du sang" (1979).

3) "عشق اللسانين" "Amour bilingue" (1983).

4) "صيف في ستوكهولم" "Un été à Stockholm" (1990) ترجمها إلى العربية فريد الزاهي.

5) "ثلاثية الرباط" "Triptyque de Rabat" (1993) ترجمها إلى العربية فريد الزاهي.

البلاغة والتأويل

(قراءة في أعمال محمد العمري)

عمر أوكان

> "لم يعد الهدف الأول للبلاغة العلمية هو
> إنتاج النصوص بل تحليلها".
>
> هـ. بليت

1. البلاغة العربية والتأويل :

تاريخ البلاغة العربية هو تاريخ تأويل. فالبلاغة العربية ليست علم الخطاب (أو الخطابات) بل هي علم التأويل (أو التأويلات). إنها تأويليات للخطاب الخطابي أو الشعري أو القرآني أو حتى الإنشائي⁽¹⁾. فهي منذ نشأتها قد ارتبطت بالتأويل، إذ لم تكن تهدف إلى إنتاج نصوص، كما هو الشأن مع البلاغة الغربية منذ كوراكس حتى فونتانيي، بل كان هدفها الأساسي والجوهري هو تأويل هذه النصوص وتحليلها، باحثة في جوهرها عن الوظيفة البلاغية (وليس الإبلاغية) التي قصرها البعض على اللفظ، وجعلها البعض الآخر في المعنى، في حين رآها فريق ثالث في الاتحاد بين اللفظ والمعنى. أكثر من ذلك فقد ربطت البلاغة العربية صلات وطيدة مع علوم أخرى تشاركها في الاهتمام بالتأويل وهي النحو والمنطق

---

(1) نقصد بالخطاب الإنشائي ما أنتجته الثقافة العربية من كتب أدب الكتابة أو الإنشاء مثل أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكتاب لابن درستويه، وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي.

والعـروض(2). ومن هنا فـلا ينبـغي أن يفـهـم من عنوان هـذه المداخلة أن التـأويل مقصور في الدراسات البلاغية على الأعمال الحديثة فقط مثل أعمال محمد العمري وحمادي صمود ومحمد مفتاح وغيرهم ؛ لأن البلاغة العربية لم تنقطع منذ القديم عن ممارسة التأويل. فحتى ما سمي بالبلاغة المدرسية(3). التي أنتجت لنا بلاغة سوداء أو بلاغة مختزلة(4)، في تارخينا البلاغي، لم تنقطع بدورها عن ممارسة التأويل. فكل ما جاءت به الدراسات الحديثة للبلاغة القديمة هو ممارسة تأويل على تأويل ؛ أي إنتاج ميتا تأويل (أو تأويل واصف). وأقول تأويل واصف ولا أقول تأويل مضاعف ؛ لأن بعض هذا التأويل يحصر النص في معنى واحد ووحيد، مدعيا أنه المعنى الموضوعي أو المعنى الذي قصد إليه المؤلف، مع أن الأثر ملك للمتلقي وليس ملكا للمؤلف الذي أنتج هذا الأثر.

وقبل الحديث عن البلاغة والتأويل في أعمال العمري، هناك أربعة مبادئ في التأويل أود الإشارة إليها. وهي مبادئ تربط فيما بينها بعرى وثقى، حيث تؤدي كل واحدة إلى الأخرى وتحيل عليها. وهذه المبادئ هي كالتالي :

أ – **ضرورة التأويل** : فإذا كان التأويل لغة هو المرجع أو المجرى، أو هو التفسير والتدبر ؛ فإنه يصير ضروريا من أجل فهم العالم باعتباره نصا أو النص باعتباره عالما، أو من أجل تعيين ما يتعارض مع القيم الجديدة التي تفرض تأويلا جديدا نتيجة التطور والصيرورة. ومن هنا فنحن نلجأ إلى التأويل، أو يفرض علينا هذا التأويل، حين نعجز عن الفهم أو حين يتعارض القديم مع الجديد فنضطر إلى قراءة القديم على ضوء الجديد.

---

(2) ليس العروض في الثقافة العربية علما يهدف إلى إنتاج الخطاب الشعري بل هو علم هدفه تفسير هذا الخطاب وتأويله ولذلك عرف بكونه علما تعرض عليه أوزان الشعر العربي، وهذا التصور هو الذي جعله يحتل مركزا أساسيا في كتب بلاغية بالتأويل مثل مفتاح العلوم للسكاكي ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني.

(3) البلاغة المدرسية هي البلاغة التي أرسى دعائمها الخطيب القزويني في تلخيصه وإيضاحه، وتلقفها من جاء بعده، ومازالت مستمرة في تعليمنا حتى اليوم عن طريق علوم البلاغة للمراغي وجواهر البلاغة للهاشمي، والبلاغة الواضحة، والبلاغة الوافية، وغيرها.

(4) اعتبرناها بلاغة مختزلة لأنها أغفلت الجوانب التداولية في البلاغة العربية وحصرتها في جانب واحد خاص بالمعاني والبيان والبديع، مع إغفالها لما جاءت به الدراسات السابقة على مفتاح العلوم وتقيدها في مفتاح العلوم بجانب واحد مع إهمال غيره من الجوانب الخاصة بالمنطق والنحو والعروض.

ب – **انفتاح التأويل** : باب التأويل هو باب التعدد والاختلاف (بالمعنى التفكيكي)(5). فالنص لا يتوقف عند دلالة بعينها، وحتى إذا ما حاولنا توقيفه فهو يرفض ذلك ويعلن العصيان من خلال فتح مصراعيه على كل الدلالات والألعاب ؛ مما يجعلنا ننتقل معه من الأثر المغلق إلى الأثر المفتوح (الذي تحدث عنه إيكو)(6). وأي محاولة لإغلاق النص في دلالة بعينها هي قتل له ؛ لأن من طبيعة التأويل الانفتاح على التعدد والاختلاف. وبموت التعدد يموت التأويل، وبموت التأويل يموت النص وبموت النص يموت القارئ ؛ فلا حياة للنص، وللإنسان معه، بدون تأويل يهب الحياة معنى واستمرارية.

ج – **لا نهائية التأويل** : يشكل التأويل سلسلة لا نهاية لها، هي التي أطلق عليها إيكو، حين حديثه عن بورس، السيميوزيس، اللانهائية(7). وقد سبق لفوكو أن أشار إلى هذه اللانهائية لدي حديثه عن فرويد وماركس ونيشته(8) فالتأويل لا ينتهي في الزمان والمكان بل وحتى في الذات ؛ إذ يستمر مادامت الحياة مستمرة. وهو ما يجعل أعمالا عتيقة لاتزال حية بيننا مثل المعلقات وألف ليلة وليلة والأوديسة والإلياذة وأسرار البلاغة وسر الفصاحة وغيرها.

د – **مجازية التأويل** : لا يمكن تصور التأويل في إطار الحقيقة، بل هو لا يشتغل إلا من خلال المجاز، هكذا، فحين يرى العمري أن العسكري في كتاب الصناعتين يمثل البلاغة العامة(9). فذلك على سبيل المجاز وليس على سبيل الحقيقة ؛ لأن مجموعة «مو» هي التي تمثل البلاغة العامة على وجه الحقيقة. وهذه المجازية هي التي تعطي التأويل، أو تهبه، طابع الانفتاح واللاتناهي.

---

(5) أي بالمعنى الذي طرحه جاك ديريدا ؛ حيث فتح اللغة على لعبة التأويل والدول اللامتناهية.

(6) انظر : Eco (umberto) : les limites de l'interpretation, éd. Grasset, Paris, 1990 .

(7) نفس المرجع.

(8) انظر ميشيل فوكو : نيتشه، فرويد، ماركس، ضمن «نظام الخطاب»، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي وأحمد السطاتي، دار النشر المغربية، البيضاء، 1985، ص ص : 67-68.

(9) انظر العمري (محمد) : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دراسات سال البيضاء، 1991، ص 62.

وكذلك العمري (محمد) : البلاغة العربية : أصولها وامتدادها، افريقيا الشرق، البيضاء 1999، ص 291.

2. التأويل : من تاريخ الأشكال إلى تاريخ البلاغة :

إذا طلب منا أن نعرف العمري في كلمة واحدة فإننا سنقول : إنه «بلاغي» ، وليس معنى قولنا هذا أنه يجيد فن القول ، بل إنه يقوم بتحليل الخطاب . وإذا سمح لنا بحرية أكبر للتعريف به ، فإننا لن نجد أحسن من أعماله للقيام بهذه المهمة . وهي أعمال تنبع من حقل البلاغة وتصب في مجراها وإن كانت تتوزع بين التحقيق والترجمة والدراسة .

فللعمري من الدراسات :

في بلاغة الخطاب الإقناعي : مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية ، الخطابة في القرن الأول نموذجا (1986) .

- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم : مساهمة تطبيقية في سبيل كتابة تاريخ للأشكال (1989) .
- تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية للشعر (1990) .
- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية (1991) .
- الإفراني وقضايا الثقافة المغربية في القرنين 17 و18 (1992) .

وله من الترجمات :

- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة (بالإشتراك مع م . الوالي ، ح . لحميداني ، ح . مبارك ، ع . طنكول) .
- بنية اللغة الشعرية (بالاشتراك مع محمد الولي) .
- البلاغة والأسلوبية (1987) .
- نظرية الأدب في القرن العشرين (1996) .

وله من التحقيقات : - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل .

ويمكن أن نموضع دراسات العمري البلاغية في إطارها التاريخي، ضمن القراءات الموجودة للبلاغة العربية القديمة التي حاولت الإفلات من فكاك البلاغة المدرسية وأسرها. وهي قراءات مرت من أربع لحظات هي كالتالي:

أ - مرحلة تاريخ الأدب؛ وتمثلت في إحياء التراث تحقيقا ومعجمة وفهرسة. ومن أعمال هذه المرحلة في مجال البلاغة نجد: **البلاغة: تطور وتاريخ** لشوقي ضيف، و**مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب** لأمين الخولي.

ب - مرحلة المد الإيديولوجي الماركسي الذي وجه البحث الأدبي نحو الدراسات الاجتماعية، وهي مرحلة لم تمس البلاغة جوهريا.

ج - مرحلة الانتقال من خارج النص إلى داخله مع البحث البنيوي. وقد نال فيه التراث البلاغي أهمية كبيرة في: **التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس** لحمادي صمود، وما كتبه محمد الولي عن الصورة الأدبية، و**تحليل الخطاب الشعري** للعمري، و**الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية** للعمري، إلخ.

د - مرحلة موت المؤلف وميلاد القارئ بفضل أعمال بارت وفوكو وجمالية التلقي. وهنا نموضع كتاب **التلقي والتأويل** لمحمد مفتاح و**المختارات الشعرية** لإدريس بنلميح، وكتاب **البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها** للعمري. غير أن هذا الكتاب الأخير، وإن كان ينتمي إلى هذه المرحلة الرابعة فهو لا ينكر المراحل السابقة، بل يحاول أن يقدم نظرة شمولية من خلال قراءة تركيبية؛ سوسيو-بنيوية، تقوم على التحليل والإحصاء، وتهتم بأفق انتظار المتلقي، والظروف الاجتماعية للنظرية والأثر، دون أن تنكر أهمية المرحلة الأولى التي يتعرف العمري بأهميتها من خلال قوله عن بلاغة شوقي ضيف: «ولكن أكثرنا يستهلكها سرا وينتقصها جهرا».

ويعتبر العمل الأخير للعمري إكمالا لحلقة أعماله السابقة؛ حيث إننا نلمس استمرارية في مشروعه البلاغي من الحجاج إلى التوازن إلى تاريخ البلاغة. فقد قادته دراساته السابقة إلى السعي نحو كشف بنية البلاغة العربية القديمة ونسقها من خلال إعادة قراءتها حتى تستجيب للأسئلة المنهجية الراهنة والهموم الحضارية القائمة من أجل كتابة تاريخ شامل، أو تاريخ جديد يراعي تفاعلاتها المختلفة مع

مكونات الحضارة الإسلامية والإنسانية، وهو ما عبر عنه بقوله : «إن الحديث عن المكونات الشعرية، ومن بينها الموازنات، يقتضي إعادة النظر في مفهوم البلاغة العربية[10]. وهذا ما جعله يضع عنوانا فرعيا على كتابه. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : «نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية». وإذا كان مثل هذا العنوان غائبا في البلاغة العربية : أصولها وامتداداتها ؛ فإنه حاضر في المدخل العام لهذا الكتاب حيث يقول العمري : «إن كتابة تاريخ للبلاغة العربية مسألة ملحة اليوم لعدة اعتبارات، نخص منها بالذكر (. . .) اعتبار عام : واقعي وتاريخي يتصل بقلة ما أنجز في هذا المجال (. . .) اعتبار خاص قرائي ؛ أي منهاجي صرف : ذلك أن تغيير المعطيات التي نمتلكها، والإمكانات التي نسخرها، وتغيير الأسئلة المطروحة على الأدب، يجعل من اللازم إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة وظروفها (. . .) وعلى هذا الأساس فإن عملنا لا ينسخ، بأي معنيب من المعاني، أي عمل سابق عليه، ولا يعتبر نفسه بديلا يغني عن غيره، وقصارى ما يطمح إليه أن يكون خطوة في السعي لكتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية». وتكمن أهمية هذه القراءة ليس في كونها تقدم تاريخا شاملا بل وتاريخا جديدا، كما أنها لا تقدم تاريخ أشخاص، بل تاريخ أفكار، إن لم نقل بالأحرى تاريخ نصوص.

إلا أن إعادة القراءة تقتضي معها قلب الرؤى وزعزعة المفاهيم وتغيير الثوابت ؛ وذلك ما يسمح بالتأويل. من هنا فالسمة الجوهرية التي تسم قراءات العمري منذ **بلاغة الخطاب الإقناعي** حتى **البلاغة العربية** هي كونها قراءة تأويلية. فهي لا تطرح السؤال «ما هو ؟»، بل السؤال «كيف ؟» والسؤال «لماذا ؟» ؛ وهذا معناه أنها بحث في النسق والوظيفة. ولا يمكن الإجابة عن هذين السؤالين الإشكاليين إلا من خلال التأويل الذي صرح به العمري غير ما مرة. فهو يقول في **تحليل الخطاب الشعري** : «لقد حددنا الموضوع في «المدخل»، كما رسمنا الخطوط العامة للمنهج الذين نأمل أن يؤطر عملنا : تأويل مادة الموازنات الصوتية في البلاغة القديمة وتكميلها في ضوء الشعرية البنيوية من أجل قراءة النص الشعري»، كما أنه لا يلغي وجود بعد تأويلي في كتابه الأخير يرى أنه «يساهم في ربط المشاريع

---

[10] (10) العمري (محمد) : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. ص 35.

والمنجزات والكشف عن خلفياتها (أو تفسيرها) واستكشاف مساراتها الكبرى (. . .) ويصل بنا هذا البعد التأويلي التركيبي إلى الاقتناع بأن البلاغة العربية أوسع بكثير من هذا اللباس الضيق الذي حشرناها فيه حين حكمنا قراءة واحدة هي قراءة السكاكي ثم المراغي».

3. منهجية التأويل أو التأويل المنهجي لدى العمري :

عاش العمري بين اتجاهين :

أ – اتجاه سلفي ينظر إلى التراث نظرة تقديس ويرى فيه جوابا عن كل الأسئلة والقضايا.

ب – اتجاه حداثوي ينطلق من القطيعة مع التراث ويرتمي بين أحضان الغرب.

وقد كان لزاما على العمري أن يختار بينهما ؛ فاختار مسلكا صعبا ؛ وهو أخذه من الطرف الأول موضوعه (الذي هو التراث)، ومن الطرف الثاني منهجه ومفاهيمه. وحاول قراءة القدامة بالحداثة ؛ حيث قال في تحليل الخطاب الشعري : «فقد أخلصنا النية في قراءة البلاغة القديمة على ضوء الشعرية البنيوية[11]، ومن هنا كان هذا الكتاب لحظة حوار بين جهود البلاغيين العرب والشعريين المحدثين لفهم نظام الموازنات الصوتية وفعاليتها في الشعر القديم. ويؤكد العمري على مشروعية مثل هذه القراءة بقوله : «غير أن أية قراءة في التراث الإنساني محكوم عليها بأن تكون حديثة أو لا تكون قراءة بل وهما خادعا»[12]. ويرد على المتعصبين للقراءات القديمة بقوله : «فأحسن قراءية قديمة للقديم هي القديم نفسه بما هو عليه، دون زيادة أو نقص»[13]. ولا يخرج العمري في كتابه الأخير عن نفس النية التي طرحها سابقا، وهو لا يهدف من وراء ذلك تعريفنا بالتراث أو إفهامه لنا أو تقريبنا منه [لأن القراءة (وحتى الإقراء) ليست إرغاما بل رغبة]، بل بغرض تقريبه منا ؛ أي جعله معاصرا لنا. وقد عبر عن أهمية هذه العملية محمد مفتاح حين قوله عن راهنية ابن البناء : «إن إعادة القراءة هذه هي التي تنقص البلاغيين العرب

---

(11) العمري (محمد) : تحليل الخطاب الشعري، ص 6.

(12) نفس المرجع، ص 15.

(13) نفس الصفحة.

المعاصرين الذين ينحون نحوا بلاغيا تقليديا، فهم لا يزالون يعتبرون المصطلحات والتقسيمات نفسها. وإن إعادة القراءة تلك هي التي يفتقدها البلاغيون العرب الذين ينحون نحوا بلاغيا معاصرا. فهم يرددون التقسيمات البلاغية الأوربية المعاصرة خالصة أو مشوبة بمصطلحات عربية. ولن نبالغ إذا قلنا : إن البلاغة الأوربية المعاصرة تطوير للتراث البلاغي والشعري والمنطقي الموروث من اليونان والرومان والعرب، ولما دار حول هذا التراث من شروح وهوامش. وإذا ما صح هذا، فإنه يمكن - بإعادة القراءة - تطوير التراث البلاغي والشعري والمنطقي الإنساني وصياغة نظريات لعرب معاصرين تلتقي مع نظريات البلاغة الأجنبية المعاصرة وتختلف معها. وإذا ما تحقق هذا، فلن تكون هناك تبعية ثقافية في هذا المجال، وإنما يكون هناك تفاعل»(14).

وقد انطلق العمري، من أجل إنجاز قراءته للتراث البلاغي العربي القديم، من منهجين :

أ - منهج الشعرية البنيوية، التي يعتبرها العمري، وهي كذلك حقا، شعرية النص (النص ولا شيء غير النص). وهو منهج يشمل شعريات ثلاث تتمثل في الشعرية اللسانية (جاكبسون، صمويل ليفين، نيكولا ريفيت وغيرهما من اللسانيين التوليديين المهتمين بالشعر) والشعرية اللسانية البلاغية (مولينو، طامين، كوهن، خاركا، ميشونيك، إلخ) والشعرية السيميائية - البلاغية (لوتمان، بليث، ريفاتير، إلخ). ونجد حضورا لهذا المنهج في دراسات العمري (1989) والعمري (1990)، والعمري (1991).

ب - منهج جمالية التلقي في بعدها التاريخي مع ياوس من خلال عملية الرائدين : **من أجل تأويليات أدبية، ومن أجل جماليات للتلقي**. وهنا نلمس تحولا نحو شعرية المتلقي التي تحتل دورا رياديا في مباحث العمري (1999) كما يصرح بذلك شخصيا حين قوله : «ومن المباحث التي بنيت أساسا، وبشكل جلي في إطار نظرية التلقي دراسة الاختيارات الشعرية. فعملية الاختيار كانت قرائية نقدية أعقبتها عملية تأويلية لاستخراج الصور البلاغية»(15). لكن هذا الاهتمام بجمالية

---

(14) مفتاح (محمد) : التلقي والتأويل : مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1994، ص 57.

(15) العمري (محمد) : البلاغة العربية : أصولها وامتداداتها، ص ص 11-10.

التلقي لا يلغي حضور الشعرية البنيوية في العمري (1999) حيث يصرح بذلك مؤلفه حين يقول : «ولا شك إن للمعالجة البنيوية اللسانية جدوى كبيرة في استخراج الأنساق وتفسير الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن. غير أننا حاولنا أن نستغل بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي»(16).

وإذا كان العمري، قد قدم الأسس النظرية لمنهجه في تحليل الخطاب الشعري، فإنه يسكت عن ذلك في البلاغة العربية حتى لا يكرر ما خطته يداه في البنية الصوتية للشعر عن الشعرية البنيوية، إلا أن الجانب الخاص بجمالية التلقي يبقى في حاجة إلى توضيح نظري لم يظهر في أي من كتبه البلاغية، وإن كان قد ظهر في ترجمته لستاروبنسكي من خلال المقدمة التي وضعها لياوس(17). لكننا نعثر على هذا الإطار النظري من خلال تعريف العمري بمشروع ياوس وتلخيصه وتقديم مفاهيمه الكبرى ضمن مقاله : «الرواية والاختيار : تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر العربي القديم»، المنشور ضمن **نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات**(18).

وعلى ضوء هذين المنهجين، ومفاهيمهما الأساسية، حاول العمري القيام بالتأويل، إن لم نقل إعادة التأويل، موظفا متاعة المفاهيمي : التوازن، الهيمنة، التناص، الإيحاء، الانزياح، المعيار، الأدبية، المقام، الشاعرية، الشعرية، القارئ، أفق الانتظار، إلخ.

4. بلاغة الترجمة والتحقيق :

الترجمة هي نقل نص من لغة أولى هي لغة الانطلاق أو اللغة الدخل إلى لغة أخرى هي لغة الوصول أو لغة الخرج. وهذا النقل لا يقتضي إتقان كفاياتهما

---

(16) نفس المرجع، ص ص 9–01.

(17) انظر ترجمة العمري لمقال ستاروبنسكي المرسوم بـ«نحو جمالية للتلقي» ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، دار إفريقيا للشرق، البيضاء، 1996.

(18) انظر العمري (محمد) : الرواية والاختيار : تأمل في تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم، ضمن «نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب العلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، 1993، ص ص 71-85.

اللغوية بل وإتقان الكفايات الثقافية لكلتا اللغتين، دون أن ننسى أهمية انتماء المترجم إلى الحقل المعرفي للأثر المترجم؛ لأن ذلك يجعل التأويل أقرب ما يكون إلى الصواب. وعلى ضوء ذلك يمكن فهم كلام العمري حين اعتباره أن الترجمة لا تدعو إلى تحصيل معرفة بل إلى فتح باب التأمل بغرض وضع نص جديد بجانب نص المؤلف(19). هكذا يمكن أن نميز بين نوعين من الترجمة، وذلك بحسب التأويل. ترجمة حرفية يغيب عنها التأويل، وترجمة أسميها إبداعية تتميز بحضور التأويل الذي يراعي الخلفيات والمرجعيات والأنساق المراد ترجمتها، وهي ترجمة منتجة لأنها لا تقتصر على النسخ بل تتجاوزه إلى التوالد اللانهائي بواسطة لعبة التأويل التي هي من شروطها انتماء المترجم إلى الحقل الذي يتأطر ضمنه المؤلف أو المؤلف قبل أن يكون مختصا في الترجمة. هكذا فالعمري مثلا هو بلاغي قبل أن يكون مترجما، وهو مترجم في المجال الذي يبحث فيه ألا وهو البلاغة منذ أول ترجمة له سنة 1986 حتى آخر ترجمة له سنة 1996.

ويقتضي منا هذا التصور الذي نعطيه للترجمة إعادة النظر في الخطاطة التي قدمها كوهن ليعاد رسمها كالتالي(20):

مؤلف ← نص داخل ← مترجم ← تأويل ← نص خرج، قارئ دون أن ننسى أن المؤلف يقوم بعملية تأويل على اللغة والعالم، كما أن القارئ بدوره يقوم بعملية تأويل مشابهة لتلك التي قام بها المترجم انطلاقا من قراءاته وأفق انتظاره، إلا أن هذا التأويل لا يقوم به على النص الدخل بل على النص الخرج.

وتتعدد ممارسة التأويل في ترجمات العمري، متمثلة في:

- تنظيم المتن بوضع عناوين غير موجودة في الأصل (البلاغة والأسلوبية).
- إبراز بعض المصطلحات والأفكار (البلاغة والأسلوبية).
- وضع أقواس ومعترضات اقتضتها ضرورة التدقيق (الهزلي والشعري).
- حذف صفحات بأتمها (نحو جمالية للتلقي).

---

(19) العمري (محمد): نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 98.

(20) Cohen (Jean) Structure du langage poétique, structure p. 33

- التصرف في الترجمة (نظرية الأدب في القرن العشرين).
- اقتراح ترجمتين واحدة في المتن وأخرى على الهامش (الهزلي والشعري، البلاغة والأسلوبية)(21).

وتمكن أهمية الترجمة لدى العمري في كونها تضيء، لنا المنهج الذي يعتمده في تأويل نصوصه البلاغية، وهو منهج لا يخرج عن الشعرية البنيوية وجمالية التلقي.

وإذا كانت الترجمة سيرورة تواصل وتناص وتأويل تجعل المترجم يحس، كما يرى العمري: وكأنه يكتشف نفسه، أو ترتب أفكاره المبعثرة وتعطيها معنى(22)؛ فإن التحقيق بدوره لا يخرج عن إطار هذا التصور، باعتباره يقوم أيضا بعملية التأويل؛ حيث يتدخل التأويل، في التحقيق بغرض محاولة إخراج نص أقرب ما يكون إلى النص الذي وضعه المؤلف. وهذا التأويل المستنير بالقراءات المتعددة للعمري، باعتباره قارئا نموذجيا، هو الذي جعله في الصفحة 323 - مثلا - من كتاب المسلك السهل يرى أن كلمة «الإطناب» أنسب من كلمة «الإيجاز» معتبرا الكلمة الأخيرة من خطإ النساخ ووهمهم وليس من عمل المؤلف. بل إن هذا المنحى التأويلي هو الذي جعله يعتبر كتاب الإفراني في شرح توشيح ابن سهل يتخذ اتجاها بلاغيا، لسانيا، تناصيا(23)؛ انطلاقا من توجهه إلى البناء اللغوي للأدب واهتمامه بالتناص وتوالد النصوص.

---

(21) انظر ترجمة هذه المقالات في كتاب العمري **نظرية الأدب في القرن العشرين**.

(22) نفس المرجع، ص 7.

(23) انظر تحقيق العمري لكتاب **المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل** لمحمد الأفراني، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1997، ص 7.

الحكي الهادئ في مجموعة

(من غرب... لشرق)

محمد معتصم

.1

لقد مرت القصة القصيرة المغربية من عدة مراحل، كانت تتحكم في تحولها شروط ثقافية وسياسية على حد سواء. ومن تلك المراحل ما وقف عنده محمد الصادق عفيفي وإبراهيم السولامي. ولعل الثاني أخذ من الأول ما انتهى إليه كتحقيب زماني يمتد من (1905م) إلى سنة (1939م) كمرحلة أولى كانت فيها القصة القصيرة مجرد اقتباس وترجمة ومحاكاة للقصص التقليدية وعلى رأسها المقامة. ومن (1940م) إلى العام (1950م) ويرى عفيفي أن هذه المرحلة أكثر المراحل خصوبة وازدهارا بظهور أسماء إبداعية وفيرة لكن ما كان ينقص القصة المغربية البعد الجمالي والفني. والمرحلة الثالثة التي وقف عندها الباحثان معا تمتد من العام (1951م) إلى العام (1961م) وسبب التوقف عند هذه السنة بالذات يعود إلى لحظة كتابة ونشر المؤلف «القصة المغربية الحديثة» لعفيفي. أما إبراهيم السولامي الذي نوقشت رسالته الجامعية سنة (1971م) تحت عنوان «الشعر المغربي في عهد الحماية» بالجزائر فلم يزد عن هذا التحقيب والتصنيف، رغم مرور أكثر من عقد من الزمان.

ثم بقيت العقود الموالية بيضاء لم يمسها ناقد، ولم يجرؤ على تحقيب وتصنيف إبداعها وكتابتها، لأن الحركة الإبداعية كانت خطواتها قد تحركت

في اتجاهات مختلفة حسب حركة المجتمع المغربي الحديث. لكن الملامح التي يمكن رصدها فيمكن العودة إليها في ما كتبناه ضمن مقدمة كتابنا الذي سينشر فيما بعد « القصة القصيرة المغربية في نهاية القرن المنصرم». أما الآن فسأقف عند مرحلة الستينيات من القرن الماضي : مرحلة ما بعد الاستقلال وبدايته تحديدا، حيث انخرط المبدع المغربي في تصور للمغرب الحديث. وأهم ملمح في تجربة كتاب الستينيات اتجاههم نحو مغربة الإبداع والقصة القصيرة تحديدا والرواية خصوصا. وفي هذا الاتجاه نصنف المبدع مبارك ربيع. فرواياته قبل قصصه القصيرة - والقارئ للبيبلوغرافيا إبداع مبارك ربيع يرى أن خط الرواية عنده أوفى وأوفر من حظ القصة القصيرة - فالرواية عنده مغربية تماما من حيث موضوعاتها وشخصياتها، في أوصافها وأسمائها، والأحداث تنتسب إلى المغرب وفضاء مدينة الدار البيضاء إبان توسعها. وقد رصد مبارك ربيع بدقة حصيفة عارفة أنماط العلاقات في المدينة المغربية الحديثة، مدينة العمال، ومدينة الحركة الوطنية القوية. وأهم ما ترسخ في ذهني تصوير الكاتب بداية نزوح أهل القرى المجاورة للمدينة لأسباب متعددة ذكرها الكاتب في ثلاثيته عن «درب السلطان». بعضها ناجم عن تشديد المراقب العام وأعوانه، والقواد وأتباعهم الخناق على الأهالي حتى تركوا أراضيهم وفروا بجلودهم وبأرواحهم وبأعراضهم إلى الدار البيضاء. وكذلك مجاعة (1945م) إثر الجفاف والحرب العالمية الثانية وقد اقتيد أبناء المغرب إليها قسرا. ثم التهم التي ألصقت ببعض الأفراد الوطنيين. لكن النازحين إلى المدينة لم يستطيعوا الاندماج في نمط حياتها وإيقاعها فاستقروا بدواوير على الأطراف متشبثين بنمط الحياة في القرية. وتحولت هذه الدواوير فيما بعد وعند اتساع المدينة أكثر إلى أحياء صفيح تحيط بالعاصمة الاقتصادية، عاصمة العمال، وبؤرة الحركة الوطنية النشيطة. هذه الحركة النشيطة وحماس الوطنية والرغبة في الانتقام من مشرديهم هي السر في اندماج الأهالي وانصهار النازحين في النسيج السكاني مما أدى إلى الانفجار الحقيقي للمدينة : الدار البيضاء.

هذا عن الرواية عن مبارك ربيع، لكن القصة القصيرة وحسب طبيعتها ومفهومها فلم تكن لتسعف على نقل العالم المتحول للمدينة الضخمة والعملاقة. بل عمد الكاتب إلى وسيلة كتابية خلاقة تتمثل في رصد الحياة

والحركة الدائبة للسكان، خاصة أولئك الذين ينتسبون إلى العالم البسيط، والفئة الدنيا من المجتمع التي تعاني شظف العيش وتصارع الحياة، بل تصارع من أجل البقاء على قيد الحياة. ولأن القصة القصيرة تقوم على اللمحة الخاطفة، والإشارة المعبرة، ورصد الحالة المنفردة والظاهرة البارزة، تكون أقرب على التصوير والرسم المشهدي.

2.

في مجموعته القصصية «من غرب... لشرق» الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب في العالم (2002م) نجد تجربة مختلفة وجديدة لها من الخصوصيات ما يجعلنا نقر بخصوبة فكر الكاتب. وبأن مفهوم الجيل الأدبي ليس مفهوما نقديا صارما. وبأن القصة القصيرة بالمغرب نشيطة وقابلة للتعبير عن عصرها، وأن تنخرط في سيرورة الزمان والإبداع. لكن الكاتب لم يتجرد تماما من تجربته السابقة، فما يزال القص عنده يقوم على الحكي الكلي. وأعني تحكم الراوي في مجرى القصة مادة وخطابا. أي على مستوى البناء الداخلي والخارجي للنص القصصي. وما تزال الشخصية الأثيرة لديه من العالم البسيط، ما بين حارس ليلي، ومهاجر سري، وفلاح، وعاطل ومعطل، وبائعة سجائر بالتقسيط... وما يزال الكاتب ميالا إلى إعطاء الشخصيات أسماء محددة تدل على أوضاعها الاجتماعية، وتنتسب إلى فضاء القرية والأطراف أكثر من فضاء المدينة (صالح، هنون، رحيْمَة، مي هشوم..).

1.2. مفهوم القصة القصيرة :

من خلال ما ورد يعتقد القارئ أن المجرى الذي تنحدر إليه كتابة مبارك ربيع لا يراوح المفهوم المدرسي للقصة القصيرة. تلك التي تقوم على التوالي الحدثي، وينبني فيها السرد على المتواليات. يعرف جنيت وتودوروف القصة على أنها أحداث متوالية حقيقية أو خيالية. بينما القصة عند مبارك ربيع حديثة، هادئة تجري كالتالي :

راو يحكي من الخارج عن شخصية قصصية بسيطة غالبا ما تكون وحدها مستسلمة لهواجسها أو أحلامها وأفكارها وخواطرها. تمارس التعلم الذاتي،

كما في قصة «على الرمال» أو تمارس فعل التخيل والتأمل في الأشياء من حولها وكأنها ترى العالم لأول مرة وتكتشفه، أو لتنشئ قصصا في الذهن تتسلى بها أو تتعرف من خلالها على نفسها والعامل كما في قصة «لهب وضياء» وقصة «يوم بلا وجوه».

فالقصة لديه تنمو داخليا من خلال الأفكار والصور البلاغية والمشهدية لا من خلال الأحداث المتعاقبة كما في القصص التقليدية. والشخصية عنده غالبا ما تعاني من فائض الزمان، أي أنها في حالة فراغ يقول النص مثلا: «. . . كل ما هناك كان يغشاه شعور بفراغ الكون من حوله. . . » ص (71)، لذلك تخط وتنسج من الأفكار قصصا يرويها راو، ويكتبها مبارك ربيع لنقرأها نحن في كتاب بعنوان «من غرب. . . لشرق».

2.2. اللغـــــة:

اللغة في القصة القصيرة الحديثة مكون من المكونات الأساس عكس اللغة في القصص التقليدية التي يثقل أسلوبها، وتركيبها ومعناها بما لا يفيد القصة ولا يخدم الإبداع ويطلق الخيال. واللغة في قصص مبارك ربيع، وفي «من غرب. . . لشرق» تتميز بملمحين مهمين: الملمح الأول اللعب اللغوي، وتضعيف الجملة السردية بكتابتها ضدا، وبقلب مواقع الكلم، وإبهام الضمير، وغياب الفاعل الظاهر، وشحذ معالم الشخصية حتي تشف. فتصبح مجرد علامة لغوية تفتح بوابة الكلام، وتفسح المجال للسرد، اللغة في القصة لغة الراوي الراصد. الراوي وهو ينقل إلى القارئ ما ينساب من أفكار وهواجس ومشاعر تضطرم في ذهني ونفس الشخصية / العلامة التي لا يرد ذكر اسمها إلا لماما لأن الضمير كعلامة لغوية يهيمن، ولأن الشخصية لا تهم بقدر ما يهم عالمها الداخلي.

الملمح الثاني للغة «من غرب. . . لشرق» الانسياب والشعرية. وقد فرض هذا النمط من اللغة في التعبير اختيار الكاتب الكتابة عن العالم الشخصي والحميم للشخصية. واصفا العالم الخارجي كإطار وضرورة لا غير. أما العالم الفعلي للقصص فيتمثل في المنطقة الحميمة للذات، حيث تخلو النفسي

إلى نفسها، ويتحول الكلام الصريح إلى مناجاة داخلية. ولغة المناجاة تكون همسا وتضرعا والأهم ذاتية داخلية وحميمة. إنها ملكية خاصة غير مشاعة. ولذلك تخاف الشخصية من التطفل ومن استراق السمع. يقول النص: «تشده نسمة، البهجة، ولكنه يكبحها كأن أحدا يشهد على ضعفه وطيشه أو خفته! قد يسمع خواطره مستمع... أي مستمع... كل رفاق الرحلة... كلهم...» ص (51) / من قصة «ذاك البر».

هذان الملمحان بارزان في المجموعة القصصية؛ اللعب اللغوي، ولغة المناجاة الشعرية. وهما ملمحان يضعان القصة القصيرة عند مبارك ربيع في قلب التجربة الحديثة، رغم أسماء الشخصيات التي تتحول إلى علامات، بفضل شحذها وشفافيتها، واختيارها من العوامل الدنيا في المجتمع. وهذا مظهر من مظاهر الكتابة القصصية المغربية خلال السبعينيات عندما هيمن مفهوما الواقعية والالتزام.

3.2. المعرفة الفطرية:

لفت انتباهي في قصص المجموعة «من غرب... لشرق» شيء أطلقت عليه «المعرفة الفطرية»، وأعني به سلوك «فتى» قصة «على الرمال». والفتى في هذه القصة لا يختلف عن باقي شخصيات مبارك ربيع. كخاطر وصلاح حيث تدخل الشخصية إلى موقعتها، وتنكمش على نفسها وتكتفي بذاتها، كما تستدير السلحفاة عائدة إلى صدفتها كلما أعياها العالم الخارجي بضجيجه وامتداده وشروطه وصراعه. تحتمي الشخصية من العالم الخارجي بأن تشرع نوافذ الداخل التي تطل على الذات مكتفية بها محتمية من صهد الخارج الجحيم.

والمعرفة الفطرية تعني اكتشاف وتحديد وتفسير الظواهر والأشياء والوقائع حسب الفطرة بعيدا عن كل مؤثر خارجي ثقافي أو علمي أوديني. والمعرفة الفطرية تتفق والنظام العام للحكاية عند مبارك ربيع؛ الحكي الهادئ، والشخصية الشفافة والبسيطة اجتماعيا وثقافيا، والحكاية الباطنية (الخاطرة)، والسرد المنساب واللغة الشعرية، والعوالم الدفينة والحميمة.

ومن خلال المعرفة الفطرية يذكرنا الكاتب بأن المعرفة ليست واحدة، بل المعرفة متعددة بتعدد الوضاع والأوعاء والثقافات وزوايا النظر. والشخصية في قصة «على الرمال» تعيد إلى الذهن شخصية «حي بن يقظان» الذي يرى المحللون وابن طفيل صاحبها ومولفها أن الإنسان يستطيع معرفة الخالق اعتمادا على الفطرة السليمة، ثم على الخبرة المكتسبة من الحياة. وكما تعرف الفتى على خنفسائه بين ملايين الخنافس بالخبرة والتجربة تعرف حي بن يقظان على الموت بعد وفاة الظبية التي ربته، وتعرف على نفسه من خلال المقارنة والملاحظة. إن هذه القصة القصيرة بدت لي عميقة المغزى، وأعادت إلي الحقيقة المنهجية في العلم التي تعلمتها قديما، وقد بثها ابن طفيل في كتابه وأخذها عنه فيما بعد «دانييل ديفو» في روايته «روبانسون كروزوي»، والحقيقة العلمية تقوم على الملاحظة والمقارنة ثم النتيجة. وهذه هي العناصر التي بنيت عليها القصة، فالفتى وهو يتلهى بعيدا عن الخيول بالخنافس فوق كثبان الرمال استطاع أن يتحول انشغاله بالخطوط وآثار الخنافس إلى درجة الملاحظة العلمية (اكتشاف الظاهرة) ومن خلال التمييز بين آثار الخنافس وخنفسه هو ارتقى إلى درجة المقارنة العلمية، لأن المقارنة معيار التمييز عينيا كان أو ذهنيا. أما مستوى النتيجة العلمية بعد المقارنة فتبرز عند وصوله إلى خنفسائه الحقيقية.

إن القصة القصيرة عند مبارك ربيع في هذه المجموعة حالة مهيمنة على الأفعال، لأن الأفعال والأحداث في المجموعة برمتها تتراجع لصالح السرد والانتقال الهادئ من العالم الخارجي الضاج الصاخب إلى العالم الداخلي الحميم؛ عالم الخيال والخواطر والهواجس والأحلام والأماني. أما الخارج فيحدث على شاشة العين وصفحة الخاطر.

إشارة:

- مبارك ربيع، من غرب... لشرق. قصص. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط 1. 2002م.

«الرواية المغاربية» : قوة التاريخ والخيال(*) لعبد الحميد عقار

أحمد فرشوخ

-1-

يبني كتاب «الرواية» المغاربية، للأستاذ عبد الحميد عقار، نهجه في النقد الأدبي وفق إحساس معرفي جغرافي، يجعل من المغرب العربي أفقا للتفكير الأدبي. ومن ثمّ انبثاقُ التشييد الثقافي للمكان ضمن حيزيْ الرغبة والمعرفة. وبالتالي بناء «جغرافيا تخييلية»(1) تُسعف في صوغ علاقات استثمار وحوار وسلطة بين أماكن جغرافية وخيال إبداعي، وخيال نقدي أيضا (مادام الخطاب النقدي في الكتاب يمنح بنية لما هو مُنتشر ضمن الرّوايات في شكل صور وعلامات حسية). وللذاكرة حضورُها ضمن هذا السيّاق، فردية كانت أم

(*) نص المداخلة التي ألقيتها ضمن اللقاء المفتوح مع الأستاذ عبد الحميد عقار بمناسبة استضافته من قبل فضاء «إكسترا. نيت» بمكناس.

عبد الحميد عقار، الرّواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع - المدارس، البيضاء. ط 1، 2002.

(1) تعني «الجغرافيا التخييلية» الإحساس بالمكان الذي تم تعزيزه وتشييده اجتماعيا وثقافيا، مع ما ينتج عن هذا التشييد من سُلطة ورنين ووقع عاطفي بل وحتى «ميتولوجي» (بالنسبة لبعض الأماكن). ومن هنا اقتران المكان بالخيال والرمز والسرد. وواضح أننا نستعمل المفهوم بالمعنى «الإيجابي» : أي بمعني معدل عن استعمال إدوارد سعيد له في كتابيه : «الاستشراق» و«الثقافة والإمبريالية»، حيث قرنه بـ«التمثيل» المفيد للعلاقة بين المرجع الفكري وتشخيصاته الخطابية، ضمن صراع الأنا والآخر.

جماعية. فبها يتشكل المتخيّل الاجتماعي الواهبُ لسرد يصنع الأمة (Nation/Narration)[2]، ويَلْحمُ اللغة والتراث والعقيدة. ناهيك عن الذاكرة الفردية المتغذية من الجماعة، وَالمُبدعة لصيغ وأنماط نصية وتخييليّة، تشمل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي والاعتراف والتذكّر والشهادة...

هكذا تلتقي الذاكرة بالأرض، وتُعاد كتابة المكان بقوة التاريخ والخيال، ومن هُنا نُحسّ بعد قراءتنا للكتاب بأنّ المغرب العربيّ غدا ينْبوعاً للفن ومجالاً للفكر، بحيثُ أصغى النّاقد لهذا القضاء الثقافي وهو يرنُّ في لغته الرّوائية الخاصّة. لذا نُلفي اهتماما تحليليّا خاصّا بتجربة الاستعمار وأثرها في التكون النصي للرواية الجزائرية خاصّة، كما نقفُ عند صيغ تشكيل الذاكرة الفردية لكتابة نماذج من الرّواية المغربية (أحلام بقرة، عين الفرس، دليل العنفوان). وهو ما يُفضي إلى معالجة مسألة التذويت، من جهة تخصيص الرّواية خطابيّا ونفسيّا واجتماعيا: تخصيصٌ تقول من خلاله الذات الكاتبة المنتشرة في النص كلامها وأحلامها وسخريتها وأسطورتها الشخصية. وواضح أن هذا التذويت لا ينفصل عن المواقع الواعية واللاواعية للذات، ومن ذلك اهتمامُ النّاقد بتعبيرات الذّات العميقة ضمن اللغة المتعددة والمنغرسة في ثقافة المجتمع وذاكرته السحيقة (انظر التّحليل المفصّل للغة رواية «الفريق»)، وكذا اهتمامُه بجمالية السخرية وقلق الهوية في ترابُطاتهما بالحكي العجائبي، المستوحي للخرافة والأسطورة والتصوف والسرد الشطاري (انظر مقاربة روايتيْ: «أحلام بقرة» و«عين الفرس»). وفي ذات السيّاق تشتدُّ العناية بقضايا التمزّق والهوية في مواجهتها للآخر، وتعقد الوضع اللغوي، وسيرورة المثاقفة بشكل عام. كلّ هذا يؤكد مزاوجة الذاكرة للأرض، وبالتالي ارتباط الإحساس النّقدي بالفضاء، وهو ما أفصح عنه النّاقد نفسُه، إذ يقول: «فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصّة جدّا، فهو تارة قرينُ الأرض قدسيٌّ... وهو

---

(2) «السرد والأمة»: عنوان كتاب نقدي ثقافي لهومي ك. بهابها، وفيه يصوغ علاقة عضوية بين المتخيل والحقيقة التاريخية. وهي العلاقة التي يستثمرها إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والأمبريالية»، إذ يرى بأن «القصص تغدو أيضا الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة، ووجود تاريخها الخاص...» إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1997، ص 58.

تارة أخرى مبعثُ الرّهبة والخوف . . . لا يُمتلك ويُدرك إلا عبر نَسْج الحكايا والصور . . . » (ص 19) .

-2-

ولاشكّ أن هذا الترابط بين الذاكرة والأرض والخيال ، هو الذي حفز النّاقد على صوغ منظومة قرائية تحليلية تستوحي «تداخل المعارف» (ص 8) . وهو تداخلٌ يطرحُ أكثر من إشكال عند عرْضه على النظر الابستمولوجي ، فضلا عن إمكان معالجته بشكل عام ، ضمن مستويات عدة : إذ معالجة الرّواية عبر تداخل المعارف ، يُمكن وقوعها ضمن النظرية الجماليّة ، من قبيل دراسة علاقة الرّواية بالموسيقى ، أو الشعر ، أو التصوير ، أو النحت ؛ وهو تداخل ينبثق عن فرضية وحدة النظرية الجماليّة ، أو ما يسمى في علم الجمال بتراسل الفنون . كما يمكن حصولها ضمن النظرية الثقافية ، من جهة دراسة علاقة الرّواية بالسياسة ، أو بالتاريخ والجغرافيا ، أو بعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع . . . أقول إذنْ بأن الناقد تعامل مع هذا الإشكال المنهجي ، وفق رؤية قرانية ، تسعى لإيجاد حل مقبول لُمشكل الحدود بين المعارف والمناهج . وبذلك قرئتْ جمالية الرّواية المغاربيّة في ترابط ضمنيّ أو جلي مع السياسة ، والتاريخ وتاريخ الأفكار ، وأنماط المتخيّل ، ومعارف اللغة ، قرئت كفضاءات متصلة فيما بينها ، وهو ما يستوْجب طرح الأسئلة التالية :

هل أثر هذا التعدد على تماسك النواة الإشكالية للدراسة ؟

هل أحدث انشقاقا داخل مفاصل التفاعل بين المعارف ؟

هل حافظ على الاتساق الإبستمولوجي لوجهة النظر النقدية ؟

لقد تدبّر الناقد الإشكالات الناتجة عن هذه الأسئلة من خلال توظيف مجموعة من الاستراتيجيات والتصريفات النقدية ، نذكر منها :

– استعمال الأداتي للمفاهيم والمعارف غير الأدبيّة الصرفة ، والمتصلة بمصادر ومباحث متقاطعة مع الحقل الأدبي (سوسيولوجيا ، سياسة ، فلسفة ، تاريخ . . .) . ولاشكّ أن هذا الاستعمال الوظيفي يُحافظ على خُصوصية الموضوع المقارب وإن تفاعل مع غيره ، إذ يمنحه استقلالا ذاتيا يَحفظ الخاصيّة النّاظمة لنسقه .

- تنظيم التفاعل المعرفي وفق مُركز منهجي، يُنسّق بين مجموع العارف، بحيثُ ينْزعُ بها نحو الإشكالية الأساسية.

وواضحٌ أن المركز المنهجي للكتاب، إنما ينتظم حول مبحث «الشعرية»، بما هو معرفة رائدة ومُهيمنة، تنحت أنساق التحليل، وتضبط قيمة الأسئلة، وتحدد مسار المعالجة وملاءمة الأجوبة واستخلاص النتائج. إذ بهذا الفهم يُمكن الحديث عن وجاهة الإشكالية (أو ملاءمتها) قياسا إلى المنهج أو «العلم» الرائد أو المُهيمن. فإشكالية شعريّة الرّواية المغاربيّة الجديدة ستُصبح، تمثيلا، غير مناسبة فيما لو تم تغليبُ المنهج النفساني، الذي ربّما توافقه إشكالية أخرى، قد تكون هي «لا وعي الرواية المغاربية». أو فيما لو تم تغليب النّهج السوسيولوجي الأدبي، الذي قد تُناسبه إشكالية «رؤيا العالم في الرّواية المغاربية» أو «صورة المجتمع في الرواية المغاربية»، أو فيما لو تم تغليب النّهج الإناسي، المفضي لإشكاليّة مغايرة، قد تكون: «بنيات القرابة من خلال الرواية المغاربية» أو ما شاكل... وهذه جميعها مجرد أمثلة وافتراضات.

ولا مُراء في أن التّركيب المنهجي المعتمد في الكتاب يتّسم بالصّفة الإبدالية وليْس التكاملية، لأن ما يسمى بالنّقد التكاملي لا يَصدُر عن إشكال صلب، ويفتقر لبرنامج في الرؤية والقراءة. وعلى أي حال، فهذا إشكال دقيق يحتاج لمعالجة موسعّة، تدعو لوصْل النقد بالتفكير الإبستمولوجي، حتى يتمكّن من رؤية ذاته، وتفكيك أسسه وقيمه وأصوله المنطقية، وضبط علاقاته بباقي الجهويّات المعرفية، فضلا عن بيان أنماط وطرائق اقترانه «بالخطاب المعرفي» المُسيطر... (3).

-3-

وغير خاف أن القارئ المدقق للكتاب، سيلحَظُ اشتغال الناقد بالمفاهيم المُركّبة، القادرَة على اكتشاف رهانات الرّوايات المدروسة، ومن ثم توظيف

---

(3) للاقتراب من المعالجة الإبستمولوجية لإشكال تعدد المعارف ضمن العمل النقدي الواحد، تراجع الدراسة القيمة لـ: فريتس فالنرد (أستاذ فلسفة العلوم بجامعة فيينا)، مدخل إلى الواقعية البنائية - جذور الواقعية البنائية بين فلسفة فتغنشتاين والعلوم المعرفية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عز العرب لحكيم بناني، مطبعة أنفو برانت، فاس، ط 1، 2001.

مفاهيم : التعدد اللغوي، السخرية، التجريب، التأصيل والمغايرة، التحوّل، اللغة والخطاب، المحكي العجائبي، الصوغ الحواري. . . وجميعُها تنتمي للشعرية التداولية، كما يتبدّى ذلك من خلال حركة التحليل، بحيث تُسعف على الإنطلاق من الوصف المحايث للبنيات في أفق وصل تجلياتها السّرديّة والسيميائية بإيديولوجية العمل الرّوائي وشروط الإنتاج وسياق التلقي. وهنا تُطرح مسألة علاقة الشعريّة بالنقد، وقد جعل منها الكاتب مشغلاً أساسيّاً، إذ يقول : «لم نرَ مانعاً من المَزْج بين التحليل الشعري ذي المسعى التنظيري العام، وبين التحليل النقدي ذي المسعى الأمبريقي والاستقرائي بالضرورة» (ص 8). فثمّة إذن تفاعلٌ بين تناولين : تناول شعري (بويطيقي) يسعى لبناء كليات ونمذجات ؛ وتناول تخصيصي ملموس، يقتربُ من تحققات نصية مفردة وعينية. وبذا تتوسعُ المقاربة السرديّة في الكتاب، من جهة مقاربة الدلالة عبر الانفتاح على مكوّنيْ الحكاية والخطاب. وقد جعل الناقد من مكوّن اللغة (وهو مكوّن بؤري في عنوان الكتاب، وعناوين القسم الأول منه) مدخلا للتقريب بين سردية «الخطاب» المشتغلة بأدبية الرّواية ؛ وسرديّة «النص» المقتربة من الدّلالة في اقترانها بالمرجع. وهكذا يقدم كتاب «الرواية المغاربية» إسهاما أساسيا في تطويق مُشكل ثنائية البنية والدّلالة، وبالتالي يُقدّم إجابة ممكنة عن سؤال التردّد المستمر للنقد الرّوائي بين الوصف والتأويل.

-4-

وفي اقتران بمسألة اللغة، يقتربُ الكاتب من مفهوم التحوّل، بما هو ناظمٌ أساسي في معالجة الرّوايات المغاربية وتقويمها، إذ التحوّل إبدالٌ للبنية وتجريبٌ لممكنات الخطاب. وهو بالتالي مَعْبَرٌ للوقوف عند إشكالية أخرى تطول ثنائية الجنس والتجنيس. وذلك من حيث دلالة الأول على التحديد التصنيفي المرتبط بقصْد الكاتب والقواعد المعيارية للشعرية، ودلالة الثاني على التشكل التكويني للنّص في نمط خطابه، وصيغة تلفّظه، وطبيعة علاقاته الحواريّة مع النصوص والأجناس الأدبية، والخطابات الفنيّة، والأشكال الثقافية. وقد أفضى تدبيرُ هذه الثنائية بالنّاقد إلى تشخيص الوعي الفنّي للروائيين، وطرائق

تفاعلهم مع الموروث والنماذج والمؤسّسات، وكذا صيغ مُقاومتهم لأنماط السّلطة وتمظهرات الإيديولوجيا وجبْريات السلوك الثقافي وعوائق المعرفة اللاّمتواطئة. وهكذا نكون في قلب مدارات التناص والحواريّة والديناميّية بمختلف تشعّباتها ومشمولاتها، وجميعها مفاهيم استثمراها النّاقد وأرهف محمولاتها من خلال التوظيف وإنتاج المعرفة.

-5-

وإذا كان التحليل النقدي في الكتاب قد أولى عناية ملموسة للتقطيعات النصية، والوحدات السّردية الصّغرى، فإنه لم يُغفل مستوى التّركيب الدامج للتّحليلات الملموسة، إذ من خلاله (أي التّركيب) تنبثق السمة الرّمزية للرواية؛ وهي سمة مفتوحة على ما يُسمى بالواقع أو التجربة أو المجتمع. ومن هنا يتميز التّركيب عن التحليل. إذ التّحليل كشفٌ لعناصر الدلالة في ماديتها ونمنمتها وتفضيتها، فيما التّركيب جلوٌ لوظيفة الدّلالة المقرونة بالتّعبير. وبالتالي فثمة ذهابٌ وإياب: ففي الإياب تنكشف خاصية أغفلها أو أخفاها التّحليل تدريجيا، وتتعلق بالتّعبيرية بمعناها التبليغي المفيد لانشباك الذات بالسياقات والمُجتمع والعالم. وعليه، فإنّ رمزية الرّواية عميقة الصّلة بمسألة «العوالم الممكنة» وكذا بـ«التعدّدية البنيوية والدّلالية»، بحيث نُظر إلى النص الرّوائي كفضاء لغوي تعبيري مفتوح، تتخفّى ضمنه تعددية باطنية لها صورةُ تمفصلات تسمح بتأويلات متباينة. وبهذا تكون رمزية الرّواية المغاربية تجليا ملموسا للمعنى على مستوى الخطاب، يهبُ نفسه لمن يُحسن القراءة؛ وليست زخرفا لغويا أو تكسيرا لمعيار فحسب. وضمن هذا الفهم المتسع تغدو رمزية الرّواية حركة مُشعّة سيميائيّا(4)، أطرافها الحلم والذكرى والإحساس والاستيهام والغرابة والتعجيب ونُشدان الحقيقة. وغنيّ عن البيان أن هذه الرّمزية الدينامية (المخالفة للرّمزية المدرسية) تقود إلى مدار المتخيّل، وتُسعف على اتقاد نار

---

(4) نوظف الرّمزية، هنا، بمعنى أكثر اتساعاً من الفهم الذي يختزلها إلى القياس انطلاقا من البلاغة اليونانية أو من تقاليد الأفلاطونية الجديدة، لكن أيضا بمعنى أكثر ضيقاً من الطروحات الكنطية الجديدة التي تطلق نعت رمزي على كل فهم للواقع يعتمد على الإشارات، بدءا بالإدراك الحسي والأسطورة والفن، وانتهاء بالعلم. لأجل التوسع، انظر:

- Paul Ricoeur : Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique, Ed. du seuil, Paris, 1969.

المُشابهة بين الأشياء المتباعدة والمنتشرة، ومن ثم عُبور النقد من المعنى التّصريحي والحرفي إلى المعنى الإيحائي والمتعدد، بعيدا عن المعنى المُسبق كما في الرمز التقليدي، أو المعنى الأليغوري الموصول بالقصد المغلق للكاتب. فلا مناصّ إذن من القراءة اليقظة إذا ما رغبنا في إدراك هذا المعنى الرّمزي وتذوّق جماله وتشرّب قيمته ورؤية المتخفيّة التي توشك أن تنبثق. ولا ريب في كون هذا المعنى غير محصور في ما يُسمّى بالملفوظات الإيحائية المُعطاة، إذ الملفوظ الصّريح ذاته شديد التعقيد من حيث تكوّنه، فضلا عن أصوله الاستعارية البعيدة. يُضاف إلى هذا أن تشكيل «الملفوظات الصّريحة» وفق نسق جديد وعبر منظور مُشيد، قد يفضي إلى إزاحة بداهتها، وتفتيق كوامنها. فالمكبوت وغير المقروء يندسّان ضمن النسيج النصي، وقد يتلبسان بُنىً عنيدة. وعلى القراءة الرّمزية أن توضح اللامرئي، وتُزحزح السّطوح، وتستعيد الفراغات ومساحات الغياب. بهذا المعنى نلفي النّاقد شديد الاعتناء باللغة المحكية العاميّة، كما في تحليله «لرواية الفريق»، و«رواسة عرس بغل»، فضلا عن مبحث «اللغة الروائية وآفاق التجريب» (ص 79). إذ جعل منها، أي اللغة العامية، ينبوعا للمتخيّل وموروثات التفكير، وطرائق العيش. وهو بهذا الصنيع إنما يُعيد الاعتبار للغة مقموعة في التفكير المؤسّسي والثقافة العالمة، مُنتبها إلى الكنوز الخفيّة لهذه اللغة، وإلى استعاريتها القوية، المحجوبة من قبل التداول والاستضمار. والنّاقد بهذا المعنى يُخالف التصور السائد الواصل للاستعارة والتصوير بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، مُثبتاً بالمقابل أننا «نحيا بالاستعارات»، وأن الاستعارة «حاضرة في مجالات الحياة اليومية»⁽⁵⁾. ومن ثمّ يتمُّ تفكيك التعارض الصلب بين ثنائية «التصريح» و/ «الإيحاء» لفائدة تداخل معقد يشتغل بديناميّة متضافرة أثناء تكوين المعنى وبنية خيال النص. وكذا مجاوزة نقد اللغة المحكيّة للخطاب أو كمجرّد إيهام قصدي بالواقعية.

-6-

ومن العبارات النقدية اللافتة في الكتاب، وفي مقدمته تحديداً، عبارة «التحرّر» (المقدمة، ص 9)، والتي تُفيدُ تعامل النّاقد مع النص من الدّاخل

---

(5) جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط 1، 1996، ص 21.

والخارج، بحيث تتموقعُ المقاربة بين النسق والثقافة : أي النسق كنظام ذي حدود، والثقافة كاتساع لا حدود له. وها هنا ينبثقُ توترٌ نقدي يفيد في إثراء حركة القراءة. ووصل النصّ المفرد بشبكة النصوصية العامة التي تقاسمه نفسَ البناء والقصد، وتُقاسمه بالتالي نفس الخطاب المعرفي المهيمن على ثقافة المجتمع المغاربي ونوع تفكيره وصيغة رؤيته للكائنات والأشياء. وفي ترابط مع هذا النظر يتحرّر النّاقد من المعالجات الخالصة والجوهرانية التي تفصل الكتابة عن شرطها الدّنيوي، ولُحمتها الاجتماعية، ومن هنا التّركيز على «تَشخيص الحقيقة الاجتماعية» (ص 174)، وكذا ربط تحوّلات الخطاب الرّوائي بالسياق الثقافي والفكري العام (ص 175). ومسافة التحرّر هذه تُسهم في بلورة وعي نقدي يميل لتفكيك الأنساق التّفسيرية الشّاملة والجزميّة. . .

وواضح أن هذا الوعي النقدي يميلُ للانشغال على «مواقع» النصوص الرّوائية وتضاريسها التاريخية والسياسية والإثنية المتخفية ضمن الكلية المجاليّة. وهو ما يطرح بقوة مسألة الانتماء في العمل النّقدي، إذ غير خاف أن الممارسة النقدية، بل وحتى النظرية، ليست بريئة ولا منزّهة عن «التورّط» الإيديولوجي والعاطفي. . . ويكفي أن نذكر بأن الناقد الشهير إيريك أويرباخ، ما كان له ليؤلف كتاب «المحاكاة Mimesis»، لولا إحساسه بالغربة في إستانبول أثناء الحرب العالمية الثانية، وشعوره بالخوف من غضب النازية. فحنينه إلى الحضارة الغربية حفزه على توحيد العالم الأوربي من خلال استذكار تاريخه الخيالي : الشيء الذي أفضى إلى ولادة مشروع تاريخ المحاكاة في الأدب الغربي. ولوْ أن أويرباخ كان يكتب في الغرب لما جازف بتأليف هذا السفر التاريخي النقدي اللامع، فضلا عن أن غزارة الدراسات في مكتبات الغرب وتضاربها، لرُبما كانت ستغدو عائقا أمام النظرة المستنيرة التي عالج من خلالها المشروع، بل ولكانت ستحجب الرؤية التشاكلية التي وحد عبرها خطابات التخييل الغربي. كما أن إدوارد سعيد ما كان له ليؤلف «الاستشراق» و«الثقافة والإمبريالية»(6) وغيرهما، لولا إحساسه الجريح بتمزّق هويّته

---

(6) يستشهد إدوارد سعيد في «الاستشراق» بغرامشي حيث يقول ضمن «دفاتر السجن» : «إن نقطة انطلاق الإتقان النقدي المُحكم هي وهي المرءِ، لما هو حقا، وهو «أعرف نفسك» كنتاج للعملية التاريخية حتى اللحظة الحاضرة. . » وإذ يثمنُ مغزى هذه القولة، يذهب سعيد إلى أن معظم ما=

وازدواج انتمائه، ورغبته من ثمّة في تحرير الوعي الاستشراقي من سُلطه العنيدة، والكشف بالتالي عن أسرار التواطؤ بين السّلطة والمعرفة الغربية: فشعور الفلسطيني النّازح، إذن، نواةٌ وجدانية صلبة مسؤولة عن تسويغ الانتماء إلى الشرق، والدّفاع عن جدارته وحقه في الإفصاح والوجود... وما يُسمّى بنقد الأقليات في «الدراسات الثقافية» دليلُ آخر على قران الموقع والعمل في التشييد الأدبي النّقدي، ودليلٌ ينضاف إلى أن الجدل النّقدي والنظري ينطوي على أكثر من المحاجة العلمية والمعرفيّة. وعليه، فإن البُعد العاطفي في النظرية والممارسة النّقدية، يحتاج إلى أكثر من تأمل. ومن أطراف ما قرأته في الموضوع تشبيه المُنظر الاجتماعي الأمريكي Alan Dawe، لبعض الأعمال النظرية «بالصلاة»(7) وهو ما يفيد امتزاج التأمّل التجريدي بالأحاسيس، واشتباك جيشان الفكر بالعاطفة...

وما كُنتُ لأستطرد ملامسا لإشكال النقد بالإنتماء، لولا إحساسي بأن كتاب «الرواية المغاربية» ليس مجرد اشتغال على الكليات الأدبية والأبعاد البويطيقية للنصوص الرّوائية، بل هو إضافة إلى ذلك تفريدٌ لهذه النّصوص وتخصيصٌ لمواقعها وبحث في جذورها الثقافية والمخياليّة، على نحو يُفضي بها إلى نوع من الرّواية المشتركة في البناء والخطاب. وعليه، يكون الإنتماء النّقدي مُنبثقاً من خلال حيز الرغبة المنتشر ضمن الكتاب، بحيث نستشعر عاطفة جذب النصوص إلى بعضها وعطف العلامات على مثيلاتها... وكل ذلك سائر بوعي نقدي، صوْب كشف اللحمة العميقة للخيال السّردي المغاربي.

وبعد، فلربما كانت هذه النظرات التأملية وعناصر التّفكير، ما يجعل من كتاب «الرواية المغاربيّة» للأستاذ الناقد عبد الحميد عقار، فسحة للتّأمل في الوعي النّقدي المغربي المعاصر، ولحظة في سبيل التّشييد الثقافي الإبداعي لمغرب عربي كبير، مازال «الخيال السيّاسي» لم يرَ حقيقته العميقة بعد...

=في هذه الدراسة (يقصد الاستشراق) من «اشستثمار شخصي ليُشتق من وعي لكوني «شرقيا» نشأ طفلا في مستعمرتين بريطانيتين...»:

إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة. السلطة. الإنشاء، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 3، 1991، ص 58.

(7) انظر: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تأليف إيان كريب، ترجمة: د. محمد حسين غلوم، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، ع: 244، أبريل 1999، ص 38.

المسرح والصورة الفوتوغرافية

حدود التمثيل والتوظيف

خالد أمين

سأنطلق في هذه الدراسة الموجزة من فرضية الائتلاف المشترك بين المسرح والصورة الفوتوغرافية ألا وهو التمثيل، لأنتقل بعد ذلك إلى بعض أشكال توظيف الصورة في المسرح. من المؤكد أن الصورة هي عبارة عن نص مسنن عبر وحدات دلالية تنتمي إلى حقل معين من التمثيل (Representation). إنها إذن، درب من دروب التمثيل كما هو الشأن بالنسبة إلى المسرح. الصورة الفوتوغرافية هي أيضا تثبيت لحضور متحرك عبر فن الرسم بالضوء، كما أنها مقاومة للموت والنسيان ووسيلة لمد جسور التواصل بين الأجيال، مثلها مثل الكتابة والوثيقة السمعية-البصرية. . . أثناء كتابتي لهذه الورقة كنت حينها أنصت إلى مجموعة من الأصدقاء عبر أثير إذاعة طنجة (من خلال برنامج "أضواء وضلال") في ليلة الوفاء للراحل العزيز الفنان والباحث المشمول برحمة الله د. محمد الكغاط رفقة الإعلامي المتميز الصديق محمد علو، فإذا بي أفاجئ بتحية وشكر الفقيد وكأنه حاضر معنا في تلك الليلة. . . أدركت حينها مدى أهمية الصورة والوثيقة الصوتية في مقاومة الموت والنسيان. . . تتشكل الصورة الفوتوغرافية كقمة جبل جليدي عائم Iceberg، فبقدر ما تبرز أشياء عبر مصوغ التمثيل بقدر ما تحجب الرؤية عن أشياء أخرى. . . وهذا ما يجعلها أحيانا نصا مكثفا بالدلالات وقابلا لأن يقرأ أكثر من مرة. . . نفس الشيء يمكن أن يقال عن المسرح أو الفنون بصيغة

الجمع . . . الصورة هي احتفاء بالجسد، حتى فينومينولوجية رولاند بارث العابثة تجعل من الجسد المحدد الأساس لمكونات الصورة الفوتوغرافية.

حدود التمثيل

يتأسس فعل التمثيل (سواء تعلق الأمر بصورة لمنظر ما أو بعرض مسرحي) على أنموذج الفصل والقطيعة. ويستتبع ذلك أن التمثيل يستدعي في شموليته وحدتين منفصلتين تتطلبان البناء وفق كيفية مختلفة، ومن ثم استمداد كل واحدة منهما من الأخرى، بحيث تغدو إحداهما الموضع المحدد فيما تشكل الأخرى الموضع المحدد، أي موضع الإبعاد وتفضية التمثيل (Spacing of representation) بواسطة فعل تمثيلي معطى. وإذا كان التمثيل هو أن تمثل شيئا (حضورا)، فإنه لا ينجز ذلك إلا من خلال وساطة وحدات مبنية رمزيا والتي هي أنطلوجيا شيء آخر في مقابل الحضور، ويمكن لهاته البناءات التركيبية الثي تشكل صلب الأفعال التمثيلية أن تكون تمثيلات مكتوبة، أو رموزا غير لسانية، صورا أو أفعال تمثيل (أو تعبيرات جسدية. . .).

تتضمن، إذن، أية دعوة إلى التمثيل نوعا من الضغط والكبت والإقصاء من خلال الحذف والطمس وأيضا النسيان: ثمة دائما شيء مقصى (سواء داخل الصورة أو الفرجة المسرحية)؛ هناك نوع من الغلو في الإقصاء الذي يجعل من التمثيل ممكنا كبنية نصية مكثفة ومتشكلة عبر التضامن الحاصل بين الظاهر والخفي، المعلن والغير معلن. يبدو التمثيل وكأنه يقصي الاختلاف في الوقت الذي يسعى فيه إلى تجليته. ورغم ذلك، يتم التشديد على الاختلاف فقط في صيرورة تقاطع الفعل التمثيلي، ويظل هذا الاختلاف، حسب أيزر، عصيا عن الزوال؛ وهو ما يجعله السمة المميزة للتمثيل. بل أكثر من هذا، فإنه يحول التمثيل إلى فعل إنجازي لشيء ما. وهذا يعني أن المسرح - كما هو الشأن للصورة الفوتوغرافية - يحقق شيئا مختلفا عن ذاته؛ وفي هذا المنحى بالتحديد يندرج التمثيل في فعل تفضية الاختلاف (Spacing difference).

ما هي حدود العلاقة بين العوالم الممثلة والعوالم الممثلة، سواء تعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية أو بالفرجة المسرحية؟ لقد تم بسط مفهوم "التمثيل" في

علم الجمال باعتباره قطبا من أقطاب المحاكاة والتقليد. وهذه في الحقيقة واحدة من الصعوبات التي تجعل من المستحيل اعتماد التمثيل من حيث هو أساسا للتصنيف المفاهيمي. لا يوجد عالم النص الفرجوي (في المسرح) الموضوع بين قوسين إمبريقيا، بحكم أنه يشتمل على كينونة خاصة به، فهو يتوفر على لحظة إنتاج، ويعتبر وثيقة دالة على فضاء خارج نصي هو العالم الإمبريقي في ذاته والذي يوجد خارج العالم الموضوع بين قوسين. وهنا يجب التمييز بين الفعل التمثيلي باعتباره حدثا إنجازيا يعيد بناء العالم الإمبريقي والمحاكاة التي تفترض مسبقا واقعا معطى سلفا باعتباره منذورا لأن يمثل. إن المماثلة جمالية في حدود أن شيئا ما ممثل لا يشتمل على واقع معطى خاص به، وذلك لكونه شرطا لإنتاج موضوع ما متخيل. . .

ما أود التأكيد عليه هنا من خلال هذه التوطئة النظرية السريعة هو أن التمثيل المسرحي هو فعل إنجازي، في حين تبقى الصورة الفوتوغرافية في أغلب تجلياتها محاكاة بما هي نمط من تصوير حاضر إمبريقي سابق على فعل التصوير بالضوء. أعتقد أن التمثيل المسرحي ليس مسبوقا بالشيء في ذاته باعتباره حضورا، بحكم أنه ليس ثمة من موضوع معطى "سابق على فعل التمثيل". وفي هذا السياق تتعالق صيغ أرطو المسرحية الواردة غالبا في "المسرح وضعفه" بقوة بحظوة التمثيل. ويتحدد التضمين الرئيس لأرطو في تشديده على القطيعة الموجودة بين ما هو ممثل وما هو ممثل في حدود أن المسرح يشتمل على واقع خاص به يوازي واقعا تجريبيا أكثر من تقليده أو إعادة إنتاجه بباسطة. وهذا في اعتقادي المتواضع أهم ما يميز المسرح عن الصورة الفوتوغرافية.

في سياق بحثه التجريبي عن شكل درامي جديد أو صيغة مسرحية جديدة سوف تشكل القطعية مع الجماليات الأرسطية، يشدد أرطو على أن المسرح ليس ببساطة تمثيلات، وإنما هو "الحياة ذاتها" في الحدود القصوى لكون الحياة غير قابلة للتمثيل. "إن الحباة هي الأصل الغير ممثل للتمثيل". وهذا هو السبب في أن أرطو وعددا من المسرحيين يتمثلون المسرح باعتباره أكثر واقعية من الحياة ذاتها. ويحملنا ذلك على القول إن أشكال التجريب التي ترسم سمتها أرطو تنزع

التشديد عما يدعوه بتبعية المسرح للنص المخطوط Script. وفي هذا السياق يقول: " تعتبر الهمينة المسبقة للسطور في المسرح متجذرة بعمق فينا، ونحن ننظر غالبا إلى المسرح باعتباره مجرد انعكاس فيزيقي للنص المكتوب، بحيث إن أي شيء في المسرح بمعزل عن المكتوب وغير منضو ضمن سطوره أو محدد بدقة بواسطته يلوح لنا باعتباره جانبا من الإنجاز الركحي وفي وضعية دونية عن الكتابة "(1). يقصي أرطو هنا بكيفية معلنة هيمنة المكتوب لفائدة مفهوم أكثر شمولا وعمقا للنص الدرامي، كما أنه يقصي بطريقة ضمنية صيغ المحاكاة التقليدية التي تقضي باستنساخ الحضور (أي الواقع الحال).

ينظر أرطو إلى النص الدرامي باعتباره عملا في طور الإنجاز أو صيغة غير مكتملة للنص الذي يستوجب تحقيقه على الركح. من هنا، فقد تخلص أرطو من التصور المحاكاتي للفن والجماليات الأرسطية. لقد أفلح في اطراح/ إلغاء الهيمنة المسبقة للكتابة الدرامية وأيضا مغالطة التمثيل المسرحي الخطي لفائدة رؤية تفكيكية للنص / العرض أو نص الفرجة تعتمد أساسا على التقويض والهدم ثم إعادة البناء. ينظر أرطو إلى التمثيل المسرحي، إذن، باعتباره إنتاجية، وإلى النص الدرامي باعتباره فضاء لا يوحي بأية دلالة تيولوجية، وإلى نص الفرجة باعتباره تحويلا مستقلا للكتابة. يبرز كل ما سيق ذكره فكرة التمثيل باعتباره إنتاجا للفضاء أكثر منه تكرارا لحضور يكون اكتماله شيئا آخر غيرذاته. والحقيقة أن ذلك هو السبب الذي حمل ديريدا على الإعجاب بأرطو.

حدود التوظيف

يكمن خطر التمثيل (Representation) في قابليته في آن واحد لمحو وإعادة إحياء ما يقدم نفسه لكي يمثل. ويشمل هذا المحو أحيانا حتى فعل التمثيل الذي يوضع غالبا موضع تساؤل عبر عرض محبوك للمواضعات التي تفضي عليه النسقية والموضوعية. فتوظيف الصورة الفوتوغرافية، على سبيل التمثيل، في الفرجة المسرحية هو درب من دروب تمثيل التمثيل أو التقعير، ذلك لأن الصورة

---

(1) Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double,* Victor Corti (Trans.) London : John Calder, 1977, 50.

الفوتوغرافية هي في حد ذاتها تمثيل لشيء آخر غير ذاتها. فلما توظف داخل بنية تمثيلية أخرى فإنها لا محالة تحيلنا إلى تمثيل التمثيل من خلال التضام الخاطف للوسيط والموضوع مستشرفة من ثم هوة الإنعكاس الذاتي. إذن استعمال الصورة الفوتوغرافية في المسرح يعتبر درب من دروب الميتا-مسرح (Meta-theatre) على اعتبار أن الصورة هي الأخرى نمط تمثيلي. وثمة في سيادة تمثيل التمثيل أو الميتا-دراما احتفاء بالنسخة والزيادة.

ويفصل نقد بودريار هذا الاحتفاء بقوله إنه: "ليس ثمة بعد مرآة أو ظاهر للواقع ولمفهومه، وبالفعل فيما أن الحقيقي لم يعد مغلفا بعد بواسطة خيال ما، فإنه لم يعقد حقيقيا البتة، إنها حقيقة متعالية ومحصلة لعملية تركيب للنماذج المترابطة في فضاء متعال خارج المجال"⁽²⁾. ومن هنا فإن الإحتفاء بالصورة كنسخة يؤدي إلى نوع آخر من الاحتفاء بالتمثيل. وعندما يغدو هذا الأخير ممثلا بواسطة نسخة ما، فإنه يثير الانتباه إلى ذاته باعتباره خلخلة لبناء الحقيقي؛ ويصطلح على وضعيته غالبا من لدن نقاد الفنون الجميلة بالتقعير (La mise en abyme). وهو التروع نحو القذف داخل الهوة، أي هوة التمثيل ذاته.

في هذا السياق، لابأس للإشارة بأن الميتادراما كآلية تقعير تتحدد باعتبارها دراما حول الدراما، إنها تورد حيثما يهيمن موضوع المسرحية ليكون بمعنى من المعاني المسرحية ذاتها. وهنا يذكرنا العزيز الراحل فقيد المرتجلة المغربية الدكتور محمد الكغاط: "إن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة"⁽³⁾. هناك ثمة طرائق عدة يمكن أن تحدث الميتادراما:

1) المسرحية داخل المسرحية.

---

(2) Jean Baudrillard, *The Pocession of Simulacra*, ***Art After Modernism : Rethinking Representation,*** Paul Foss and Patton (trans.) Brian Wallis (ed.), New York : Museum of Contemporary Art Publications, 1984 : 254.

(3) محمد الكغاط، "المسرح المغربي بين الارتجال والمرتجلة"، ضمن مقدمة: **المرتجلة الجديدة**، الدار البيضاء، مطبعة سبو، 1991 : 7.

2) الاحتفال داخل المسرحية.
3) لعب الدور داخل المسرحية (وداخل الدور).
4) المرجع الحياتي/ الواقعي داخل المسرحية.
5) الإحالة إلى الذات داخل المسرحية(4).

ما يهمني هنا من خلال هذا التصنيف الإجرائي هو محاولة تأطير وظيفة الصورة الفوتوغرافية داخل الفرجة المسرحية ؛ فبما أن المرجعيات الأدبية والحياتية الواعية تعتبر بدورها ميتا مسرحية في حدود أنها إيحاءات واعية ومباشرة تذكرنا بسياقات إمبريقية (تاريخية،ثقافية، سياسية...) محددة، فإن الصورة الفوتوغرافية حينما توظف داخل تخوم بنية مسرحية، أكيد أنها تحدث أكثر من تأثير. فمن خلال تفاعل الصورة الفوتوغرافية كنص مكثف بالدلالات (التاريخية،الاجتماعية...) مع وضمن سياقات أخرى في فضاء المسرحية المعطاة، فإن أفقا بأكمله من الانعكاس الذاتي يتشكل في ملتقى تقاطع المرجعيات وتحديدا في نسيج النصية الفرجوية التي تزداد تعقيدا بواسطة إرسالية الصورة.

في ملاحظاته حول The Threpeny Opera يلامس برشت دينامية إضفاء الأدبية على المسرح ليس فقط من خلال وضع عناوين المشاهد بل حتى الصور الثابتة (وهذا ينطبق أيضا على الصور الشفافة) وهنا يتقاطع الأدبي والواقعي بما هما تقنيتان ميتا مسرحيتان وظيفيتان في **مسرحة التاريخ**، في حدود أن مرجعية الصورة الفوتوغرافية، على سبيل التمثيل، تؤدي بالمتفرج إلى تحليل محتوى الصورة باعتبارها علاقة جمالية، إيديولوجية، ثقافية، وتاريخية. إذن توظيف الصورة الفوتوغرافية عند برشت مثلا، وخاصة في مسرحية "الأم" Die Mother ومسرحية "رجل برجل" Mann ist man يعتبـــر تقنية تغريبية تنتج Verfrendumgseffe من خلال مماثلة النص المشهدي (سواء على مستوى الحوار بين الشخوص أو المؤثثات الصوتية والمشهدية الأخرى) ونص الصورة الفوتغرافية الذي يقحم بطريقة محبوكة داخل المشهد بغاية تأثير محدد لدى الجمهور.

---

(4) انظر دراستنا الموسومة "التمثيل والاحتفاء بالنسخة"، المنشورة في كتابنا **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، تطوان : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002، صص 33-40.

وهنا لا بأس أن نشير بأن أغلب الصور الأيقونية التي وظفها برشت وهاينر موليير من بعده في مسرحيهما هي صور مفعمة بدلالات تاريخية تخص أساسا مرحلة الرايخ الثالث وهذا يؤكد مذا أهمية الصورة في جدلية مسرحة التاريخ. وللإشارة فقط، فإن توظيف الصورة في المسرح أصبح لازمة لذا العديد من المخرجين وإن كانت الصورة الشفافة Diapositive هي التي حظيت باهتمام أكبر نظرا لكثافة استرسالها كنص سردي يضم مجموعة من الصور تقرأ في مجملها كإرسالية وبنية دلالية واحدة توازي الحركة والكلمة المنطوقة فوق الخشبة بفعل التوضيب.

وحسب بارت فالخطاب اللغوي الذي يوازي الصورة الأيقونة يقوم بوظيفتين :

1) وظيفة الترسيخ، فالصورة تتسم بالتعدد الدلالي أي أنها تقدم للمشاهد عدد كبيرا من المدلولات لا يقوم المتلقي سوى بانتقاء بعضها وإهمال البعض الآخر. وعلى هذا الأساس فإن النص اللغوي يمارس سلطة على الصورة، ذلك أنه يتحكم في قراءتها...

2) وظيفة التدعيم وهي وظيفة مرتبطة بالنص اللغوي الذي يقوم بإضافة دلالات جديدة بحيث إن مدلولاتها تتكامل وتنصهر في إطار وحدة كبرى(5). أعتقد بأن وظيفة التدعيم هي الأكثر توسلا في المسرح. كما أن توظيف الصورة في المسرح يجعلها تنصهر بكل حمولاتها ومدلولاتها داخل وحدة كبرى وهي السميوزيز المسرحي (Theatrical semiosis).

---

(5) R. Barthes, Rhetoric of the Image, in Communications, n°4, 1964 : 44
(ترجمة عز الدين الوافي، مجلة **علامات**، مكناس، العدد 14، 2000 : 80).

ليشبونة بيسوا

مدن ونصوص

خليل النعيمي

قبل الرحيل نبدأ بالرحيل !

كنت أريد أن أصل، قبل الغروب إلى "بيكْسا"، حيث "بيسُوآ" العظيم يتفنّن في الأطعمة والمقولات. يستحثُّ بإلْحاح حصافة تحليله العميق. يحاول أن يرى عبْر المشهد العابر ما يخبئه من "مشهد حقيقي" !

قبل الوصول إلى البداية (والأشياء، دائما، ببداياتها، لا بنهاياتها، كما علمونا، وهو ما يقتضي منا أن نتحرر، منذ البدء، من الوهم ومن القمع المرافق له. فلا قمع بلا أوهام) قبل الوصول، إذن، أتوقف، قليلاً، في "براسادي اسبانيا" حيث قوس النصر الصغير جدا، يتوسط ساحة بلا حدود ! بلا شكل معقول، أقصد.

بالقرب منها أمر على "ساحة الأحذية والمطاط" : أفارقة وثنائيون، كلاب وبؤساء، ألوان وأقمشة من حرير اصطناعي يذوب في شمس حزيران الفائقة النور، ضجيج راقص يملأ الساحة : لكأني في أسواق "دكّار" ! في تلك الساحة المرمية على الأرض بعجالة لا مبرر لها سوى الانفعال، سيسيطر على روحي كلب أعرج يبحث بحمية عن لَحْسَة تنقذه من الموت جوعاً. ولن يلقى سوى الروائح المتراكمة في فضاء مدينة مرهقة من التاريخ.

يسوقنا العبث حتى النهاية، حتى نرى الأشياء التي نحبها وهي على غير ما نتوقع. لكن "الرؤية الخائبة"، هذه، ليست عبثية، دوماً. فما نراكمه في

أعماقنا من انكسارات لابد أن يخترق، ذات يوم، متاهات وهمنا الغبي : الوهم الذي أعمى بصائرنا ولُقْيانا.

في "بيكْسا" أقف حائراً : إلى أي الأنحاء أتجه، ومن أي زاية أشرب النور ؟

أخيراً أعثر بالصدفة (وللصدفة مآثرها المعرفية والفلسفية الكبرى) على "رويا آغوستا" (شارغ أوغست) الذي سيقودني مثل حصان متعب من الهَذْب حتى حافة النهر الذي سيتحول، بعد قليل، إلى محيط. نهر "تَيْجو" المشرق الذي لا يتردد في أن يلقي بنفسه في خضمّ العدم، أن يمزج مياهه الهادئة بأمواه المحيط الأطلسي المتلاطمة، حيث مصير الكوكب الأرضي رَهْن أمواجه. "نهر التاج" الذي يحيط بالمدينة بصمت، تسلكه قوارب العمال القادمين من أعماق البلاد، لتحط بهدوء في أطرافه، كل صباح، قبل أن تتوزّع على الأسواق. في حشودهم المتزاحمة أرى العالم المطبخي الذي ظل "بيسوا" يراقبه عشرين عاماً، آكلاً ما يخرج من بين يديه، دون أن يتوجّه إليه بالكلام : العامل الذي كان مفعماً بإرادة ألاْ يكون شيئاً، ألاّ يكون أحداً، ألاّ يكون أي أحد !

للشعوب حضارات كبرى وإنْ بدتْ في أنظارها صغيرة. هنا أكتشف جزءاً من الإنسانية المهمل والمخْبوء. أكتشف أن نفس الأفكار لا تنتج، بالضرورة، نفس المشاعر، وأن الكائن الذي يعبر حدود العالم يصبح، مثل الغيم، بلا حدود، وهو ما صار يقلق روحي إلى حد الهباء الضارب في العبث والخوف. هنا، أتذكر بحرقة "أوطاني الكثيرة" التي كانت تتلخّص في واحد منها. "وطن" لم يعد علَيّ أن أقدْم له تنازلاً، أو أن أفعل من أجله أمراً، ولم يعد له الحق في أن يتطلب مني شيئاً، منذ أن تخلّى، نهائيا، عن "صيانة الكائن" من الإنهيار ! وذلك هو، تماماً، معنى القطيعة. لكني، في قلب "بيكسا" البرتغالية، استعيد بلوعة تلك المشاعر الأساسية التي عذبتْني، ولازالت، بخصوص الارتباط العفوي بأرض، إنْ لمْ تعد وطناً، فهي "أمة" ! أمة لا يمكن التخلي عنها حتى ولو نفرْنا منها ! لماذا لا تريد السلطة العربية الغبية أن تفهم هذا ؟

التقي في الساحة العظمى (حيث نهاية بيكْسا الأثير على قلب فرناندو بيسوآ) بـ "جوآ" الأول، ممتطياً صهوة جواده، ناظراً بتأمل عميق نحو الجنوب، متهيئاً لكي يترجّل عنه خائضاً في مياه "تيجو" ليستقبل السفن الآيبة من بعيد : سفن محمّلة بالبشر والعبيد. على متونها تقبع نسوة نحاسية البشرة، مفتولة الأعضاء، حزينة وصامتة، مثل حيوانات برية لا تفهم ما حلّ بها، وأنْ كانت تشعر بالرعب منه. أيّ "جوآ" المخيف ! أكان يفكر منذْ ذاك بمجاهل وحصانات ستكتشف فيما بعد ؟ أم كان يتأمل النهر الذي سيصبح للتو محيطاً : نهر "تَيْجو" الجاثم بإصرار فوق بطن الأرض، مثل رجل هَيْب ممتليء بالشهوة ؟

ولكن لماذا تراني أشرح الأمر، هذا الصباح، بهذا الشكل، وكأن الحياة مجموعة من الأفانين ؟ لماذا لا أرى عبر هذه المياه المتلامعة أوجه المدينة الأخرى التي تخبئها، بإتقان، عني ؟ لماذا أصرّ على "التوضيح" لئلاّ يخطيء القارئ، وكأني مسؤول عن خطئه ! و "خطؤه"، في النهاية، مصدر معرفته الوحيد، ومتعته، أيضاً. أنظُرْ ! كيف يدير "جوآ" الأول ظهره للقلعة التي تعلو ليشبونة، بجلال ! مَنْ غيره يمكن أن يتحلّى بمثل هذا الصبْر بانتظار أن تحلّ المعجزة ؟

قفْ ! في هذه النقطة، وانظُرْ ! أُنْظُرْ ! كيف يبدو الرجل حزيناً وكأنه يودع جزءاً من تاريخه الشخصي ؟ أي شيء يغريه في صفيح النهر، وبأية كنوز مائيَة يحلم ؟ ها هو ذا يكاد أن يترجّل عن حصانه الحجري ليلقاها ! يلقاها متعففّاً، وكأن السماء وهبتْها، من حيث لا يدري، له ! طمأنينته الكاسحة تفجّر ينابيع الشر في نفسي. لماذا لا أتابع السير وحيداً في مساء ليشبونة الكئيب، هذا ؟

مساء يستقر بي المقام في "براسادي بدر وكواترو" (ساحة بيدرو الرابع). ساحة تتألّق حول تمثاله المهيب. إهداء من الشعب إليه : "إلى بيدرو كواترو أوسْ بورْتيغيسْ". أتمثّل حصانة التمثال وجماله، وأكاد أن أبكي. أبكي لأسباب تعرفونها أكثر مني. نحن العرب البؤساء صرنا نخاف من الريح في البرية، ونحتار من شدة القمع الممارس علينا، حتى، ونحن بعيدون. ولكن، مَنْ كتب علينا الذّلة والمَسْكَنة حتى يوم القيامة ؟ اللعنة.

حصص وأماديح، أساطير وانشغافات، لكن الإنسانية لا تنسى مَنْ يحسنون إليها، ولا مَن يسيئون، أيضاً. وفعل التحرير لا يعادله إلاّ الاعتراف النبيل به. ومهما بدت الأمور مفرطة في المغالاة، فإنها تشُفُّ عن حقيقة ما، عن جوهر يلتقطه الكائن الذي يبحث عنه. في ضوء هذا أعيد قراءة الإهداء، من جديد، وأنا أبكي فعلاً!

"في خضمّ الصدفة نشأنا"! والنشأة، هنا، ليس بمعنى الوجود أو الكينونة، وإنما بالمعنى الأبيستمولوجي للحياة. فقد كان يمكن لي أن أظل راعياً في الحَماد، أو أن أكون عتّالاً (بدون حكم القيمة السخيفة المتضمّن في العبارة) في عَرَصات "الجزيرة" السورية، ذات العَجاج الرهيب. لكنني، بالصدفة، صرتُ ما لم أكن مهيئاً لأصيره، وهو ما أعطاني، ولازال، "بداعة الوجود"! "فالصدفة المعرفية" (وهي أهم صدفة في الوجود بالنسبة للكائن) هي التي تؤطّر حياتنا، منذ أن نعي أبعادها، بإطار من الشجاعة والعبث. ماذا ننتظر من الحياة، إذن، غير متعة السفر، غير أن نظل نسافر، باستمرار؟ السفر، في مثل هذه الحال، ليس تعويضاً عن بؤس الوجود عند الكائن، وإنما مصدر من مصادر معرفته، وتعلقه بالحياة. وأكاد ألمس القرف على شفاه "بسوآ" اليابسة، وهو الذي لم يغادر، مثل نجيب محفوظ القاهرة، ليشبونة، مدينته الأساسية التي نشأ فيها، وأحبها، واحتقرها بعمق، حتى الموت.

الشكل إجمال. إنه مجمل القوانين التي تحكم المكان. ولو كانت الإنسانية أقل تبجّحاً، وأكثر رحابة، لا عترفتْ بأكثر من إمكانية للجَمال، لرأت الكون بعيون أخرى، تتجاوز الحدود التراثية الغبية. لتخلّصتْ من النظرة الأحادية للعالم. نظرة شوّهَتْ مشاعرنا، وملأتْنا بمقت الآخرين! اكتشاف متأخر؟ وأي ضير في ذلك، فنحن، كثيراً، ما نكتشف الحياة (كما الموت) متأخرين. ولكن لماذا تراني أنهمك، الآن، في شرح هذا، كله؟ ولِمَنْ؟ الثقافة العربية البائسة: "ثقافة الرضيع من غير ثَدْي أمه" هي التي جعلتْني أتشدّق، هذا النهار، بمثل هذه الترّهات. "ثقافة الزحف المدنّس" التي استبدلَتْ جوهر الحياة بعيون مؤسساتها الأم، تلك التي لا قيمة تاريخية لها، ولا أسانيد، هي التي حرمتْني من "عيوني الحُرَّة" التي أجهد الآن لأستعيدها، بعيداً. وما أوحى لي بذلك هو صمود "بيسوّا" المعزول، الذي عاش طوال حياته في

ليشبونة القديمة يعمل ويكتب ويتفلسف، دون أن يتنازل في البحث عن "قراء" صاروا، بالنسبة لمثقفي السلطة العربية "حَدّاً جديداً" من حدود الحياة! لكأن مَنْ لا يُقْرأ، على الفور، لا وجود له! والقراءة، كما تعلمنا من "بيسوا"، ومن قبله من "ماركس"، بأفقها التاريخي، وبصيْرورتها المستمرة، لا بما تكتنفه الآن، ولا بما تستثيره من خبَل القراء.

نظرة أخيرة، صباح ذلك الأحد، إلى الساحة. إلى ساحة (اسبانيا) قبل أن أهبط إلى النفق. إلى نفق المترو الذي كان خالياً، تماماً، ذلك الصباح الفَجّ، مثل عورة بلا نظير.

أتجه، من جديد، إلى "البيكْسا" باحثاً عن شوارع "بيسوّا"، وعن مرابضه. شوارع رَثّة، يتراكم العبث فيها مثل خيوط العنكبوت. أقف ساعات أتملّى الضوء فيها، باحثاً عن ظلال العبقرية التي تجعل الكائن الهش عملاقاً. وتتحوّل في عينيّ مرارة الحياة التي عاشها بيسوا إلى نفحات من النشوة التي لا تُفسَّر. وسأعترف لنفسي، وحيداً، وبلا حاجة إلى وثائق أو مبررات (وهي الصيَغ التي صار يلوكها كثير من المثقفين) أن الكائن الذي يقف إلى جانب نفسه سيسانده العالم، كله. وأن الاكتشاف المتأخر (حتى ولو معتماً) لمبدع كبير، أفضل من بريق ساطع ينير صلعات المتشدّقين.

ما إن أخرج من محطة "بيكسا-شيادو" حتى أجدني في أول شارع "فيكتوريا". وهو شارع يتقاطع مع الذي أبحث عنه. في شارع "فيكتوريا" أقف ساكتاً ووحيداً. أتملّى انحداره الجميل مثل فَجّ بين هضبتين. في آخره. تماماً، تتربّع القلعة التاريخية المطلة على أنحاء الأرض! "كاستيلاّ سان جورج" التي سأمشيها بهدوء مليء بالورع والمتعة، مثل أعمي لا يريد أن يضلّ الطريق. أمشي متخفياً حتى لا يلقطني "الباتْرونْ باسكيز" تاركاً عملي في الشارع الذي يلطأ تحتها، بأمان: "دوسْ دور ادوريْسْ"! شارع "بيسوا" الميتافيزيكي.

وكما البارحة ليلاً، أقع في شارع "أوغسْتْ" الشهير الذي يوصل قلب ليشبونة بضفاف "التاجو". وبعد "دوسْ كيرّوريْسْ"، هأنذا في شارع "براتا" الذي يشهد على ماضي "البرتغال الكوني": أبنية رائعة من

الفسيفساء الأخضر والأزرق، أبنية مليئة بالبشر والإنْس، يلوّث الحمام الآهل فسحاتها بذروقه الرعناء، وتتمايل في واجهاتها العجائز بدلال، وكأنهن على موعد مع التاريخ، ناظرات بإعجاب إلى مآثري الكون.

في نهاية "فيكتوريا" تماما، أصل، أخيرا، إلى "دوسْ دورا دوريْسْ" حيث كان "بيسوا" يعمل ويكتب. شارع صغير مهمل مليء بالأبنية المهترئة ذات الواجهات الفسيفسائية العتيقة. شارع يوحي، منذ البدء، "بالعبث الكامن في جوهر الحياة" ! في منتصفه تقبع كنيسة "سان نيكولاو" بحجمها الأسطوري، التي سببتْ لبيسوا أكثر من كابوس أخلاقي، ومن لَوْعة، واضطراب. شارع صامت في يوم الأحد، هذا، وجئت أبحث عن كلام ! أصوِّر الشارع من جهتيه : الظل والغمام. أقعد فيه قليلاً مستعيداً رُؤى "بيسوا" الكارثية، ونظرته العبثية للتاريخ : لتاريخ مبني (في مطلقه) على القمع والإستغلال ! وكما يُشرَح : ليس العبث كامن في الحياة (أقصد العَيْش) وإنما في الرؤية والتقدير. إنه عبث الفهم القاصر للذات واللغَيْر. فالمرأ يظل يحسب نفسه "كائناً آخر"، وأن الآخرين لم ينفذوا، بعد، إلى جوهره، إلى أن يموت ! وهو ما يجعل الحياة، في الواقع، لعبة غبية يلعبها أناس تافهون (إلا عند مَنْ حمَتْه الطبيعة بوعي خارق) !

الحاجة إلى شجاعة أخلاقية، تجعلنا نحسم تواطؤنا مع ذواتنا لصالح الغَيْر، (وهو ما فعله بيسوا في مَجْثَمه الليشبونيّ) هي الخطوة الحاسمة في الحياة. هو ما نتعلَّمه من هذه الواجهات التاريخية، التي ظلّتْ طريقها في مسيرة الكون. وفي صمت الأحد المهيمن، هذا، لا يكمن الخلل في أنك "هنا"، فحسب، وإنما في أن الكائن يظل يعتقد نفسه على غير ما هو عليه حتى آخر يوم من أيام حياته التي لا قيمة لها، في الحقيقة (ولكن، هل ثمة حقيقة في الحياة ؟).

يُغلَق شارع "فيكتوريا" بشارع س "فانوويريس". شارع من عصور أخرى. تسكنه، وتتحرك فيه، كائنات غريبة، مثل موظفين اهترؤوا من العمل في مصلحة الحسابات، في الطابق، الرابع، تحت إمرة الباتْرون "باسْكيزْ". إنهم أنداد "بيسوا" الآخرين الذين غَرَفَ من أرواحهم التعسة أحاسيس "لا طمأنينته" المرعبة. وهم الآن، مثل يتامى صغار بلا كبير،

يجوبون الشارع الجهنمي، دون أن يدركوا إلى أي نحو يتوجهون ! ماذا لديّ لأقدمه لهم، لهؤلاء البشر الممتلئين اهتراء، سوى هَزَّة الرأس التي لا تعبرِّ إلا عن العجز ؟ عجز يشعرني بالخسارة قبل أن يملأني بالوجد. لكأني استعملهم واسطة للتوصل إليه : إلى قلبي المحشو بركام مرهق، مصدره التعقّل والسكون. أي شيء يجعل الكائن ثابتاً في جوهره، ومُلْتبساً في حياته، سوى البلادة ؟

أعرف أني لن أمشي، مرة أخرى هذه الشوارع. ولن أرى، ربما، هذه الوجوه. ولن أتملّى هذه المصادر العظمى للمعرفة الإنسانية. لكن زرعها العميق في نفسي سيتمر بالنموّ، طويلاً. فالحضارة التي تنْبت لا تموت، وهي وحدها، التي ستقاوم الإهتراء.

كاتب عبثي جعلني أحب مدينة. ومدينة صامتة جعلتْني اكتشف الكون. اكتشف أن أبعاد الكائن لا حدود لها، وبخاصة عندما يكون "كاتباً عبثيا" لا خشية لديه من أحد، ولا رغبة عنده في التنازل، أو الخضوع. أية حماقة، إذن، تجعلنا نتردد في إعلان احتقارنا لواقعٍ لا نحبه، وكرهنا لحياة مسئمة وبليدة، سوى القمع ؟ سوى القمع الذي يرنُّ في أصداغنا كالطبول.

أريد أن أقيم. أن أقيم هنا. أن أثبت لنفسي أن "وطن" الكائن هو "الكون" ! هو الكون في أي نقطة منه أقام. هو المكان الذي أحبه ساكنوه، أولاً. المكان الذي سمح لهم بالتعبير عن مشاعرهم بلا قيود، والذي رضعوا الحرية فيه : حرية أن يكونوا كما يحبون.

أصعد مع الصاعدين البرج الأحمر الوحيد في ليشبونة : "برج سانتا جوستا". أريد أن أرى المدينة من أعلى. آجرها الأحمر يغطّي الفضاء بلون فاخر وعميق. لون يقول لنا الآن ثمة أشياء ثمينة في الحياة، وأن علينا التفاعل معها بعمق. يجعل الضوء العاري أقل سطوة، وأكثر احتشاماً. يساوي بين الغامق والرفيع. تمتصه الأبنية المتراصفة بتناسق مرعب، لتملأ الجو، عند الغياب، برذاذه الجميل. لكأن "بيسوا" كان يعاني من هذا الإنسجام المفروض بالقوة على الفضاء. على فضاء النهر الأحمر الذي يحيط بالمدينة كالإسار. نهر "تاجو" قبل أن يبلعه الأطلسي.

من أعلى البرج المعدني المربع أشرف على "البيكْسا" : حيّ "ليشبوّا" الواطيء. أرى النهر الفضي يتموّج متبختراً، في البعيد، قبل أن يلثم أفخاذ المدينة وزواياها السرية. نهر "تاجو" الذي سيتحول، بعد قليل، إلى محيط. لابد أن أسمه "العربي" مشتق من "التاجي" وهو شريان القلب الرئيسي. الشريان النبيل الذي هو مصدر الحياة. فوق هذا النهر المتضاخم سأقطع، ذات يوم، برفقتها، جسر "25 أبريل" الهائل، الذي أنشأته الثورة على "سالازار"، الديكتاتور التاريخي. أنشأته تخليداً لذكرى عبور الإنسان من حد العبودية إلى حد الحرية.

في أعلى البرج، أقف طويلاً، تحت شمس "ليشبوّا" اللطيفة والهادئة. أريد أن أنثر، تحت أشعتها، كل أوهامي. أن أستعيد أحلامي القديمة التي دفعت بي إلى الهاوية ! الأحلام التي اقتلعتْني من "بادية الشام" لتلقي بي في قلب العالم الحديث، أنا الذي كنت أردد : "أقفرتْ من أهلها مَلْحوب". أية صدفة إنسانية أتاحتْها لي الطبيعة ؟ وكيف لا أكون متحيِّزاً في رؤيتي واعتباراتي ؟

أي عَوْق، بعد الآن، يمكن له أن يثبِّط عزيمتي، بعد إنْ قذفْتُ بأسمالي الأخلاقية، وتحررت من عيون الجميع ؟

أمشي شارع "دوسْ دورادوريْسْ" حتى آخره. أصل ساحة "فيغْييرا". ساحة جميلة يتوسطها تمثال "دونْ جوآ الأول، الفاريْس". ملك البرتغال، "الفارس" الذي يمتطي صهوة حصانه الأدهم. يدير ظهره للقلعة، متجهاً بأنظاره الصقرية نحو الشرق، حيث "ساحة التجارة" على ضفاف "تاجو". "براسا ديْ كوميرْسا" التي كانت تصبُّ فيها، ذات يوم، سفن المحيط الأطلسي حمولاتها الثمنية المنهوبة من المستعمرات البعيدة، والجديدة.

في الساحة أفارقة وألوان. أحذية وأثواب مشعّة. أبنية تاريخية واجهاتها من الفسيفساء الثمينة التي لازالت على قيد الحياة. صمت وموسيقى، موسيقى تشعّ في الفضاء مثل ذرات ضوء رؤوف. فيها أقف طويلاً. لا أعرف إلى أين أسير. أستعيد آلاء "بيسوا" الجارحة التي كتبها عن هذه الساحة "المسالمة". أريد أن أشم عطر كلماته المخيفة. لكن التاريخ لا يُبقي لنا من

الحياة سوى الكلمات. سوى كلمات نعتقد بها كما يلائمنا الإعتقاد. وتلك هي "الخدعة العظمى" للتاريخ. لتاريخ نُنَمْذجه على هوانا.

"ليشبونة" تلال. جمالها هادىء وعميق. بشرها صامت ولطيف مثل مخلوقات أضاعتْ، دون أن تدري، روحها. لكأنهم كائنات شبه اسطورية. تعابيرهم لا تَسم وجوههم، وأجسادهم محمية بالسكون. عيونهم خُرْس، ومشيتهم بلا َصوت. وهو ما كان، ربما، مصدر الإحساس العميق بعبث الوجود الذي عاناه "بيسوّا".

وأما أمشي الشوارع التي مشاها، وأؤمّ الأمكنة التي كان يؤمها، أحاول أن أدرك السر: "سر أسطرَة الحياة اليومية المبتذلة" الذي تفنَّنَ فيه "بيسوّا". وأكاد أن أعثر، أخيراً، على بعض دلائله: "إنه اللاتعبير المحبط الذي يتمتّع به البشر هنا"! و"كتاب اللاطمأنينة" ماهو، في الحقيقة، إلاّ صرخة ضد طمأنينة أبدية تملأ أجواف كائنات هذه المدينة المليئة بالألغاز والأسرار.

من أين يولد منظور العبث في نفس الكائن، إنْ لمْ يكن من "مفهوم الجدوى" المتأصل في النفوس؟ أو ليس هو هذا ما كان يرعب كاتب الحسابات المحبَط، الذي يقضي يومه في العتمة الرطبة، في الطابق الرابع، في بناية عتيقة، في شارع "دوسْ دورا دوريْسْ"؟ الشارع المتربِّص بـ"براسادي كوميرسا"، على شاطئ نهر "التاج" المفعم بالأرواح.

الواجهات الفسيفسائية للأبنية المتماثلة إلى حدّ الدَوْخَة، الشوارع المتقاطعة والمتوازية بدقة وكأنها حُدِّدَت بالسكاكين، الفضاءات الكبرى الهامدة وهي تحوم حول "ساحة بيدرو الرابع" واردة إلى النهر أو صادرة عنه، النوافذ العالية المغلقة، الحركات الصامتة للبشر وكأنهم قد حقنوا بالهدوء، العزلة المتمكِّنة فيهم وكأنها من طبيعة المكان، ذلك، كله، وأشياء أخرى، ربما، قد تشرح الطمأنينة العميقة التي تبدو متأصلة في النفوس، قبل أن تتحوّل، من شدة الإبتذال، إلى نقيضها!

من أقدام جبل القلعة أصعد شارع "سانتياغو" المبلّط بالأحجار السوداء المشعثة. أتمثّل الكنيسة الصغيرة المزينة بالفسيفساء الأزرق، قبل أن أبدأ المشي

العالي. بيوت حُمْر زاهية، أشجار عارية، وشيوخ يجثمون على العتبات. يتطلَّعون إليَّ وكأني من كوكب آخر! (أنا الذي كنت، في الحقيقة، أُبَحْلِقُ فيهم، باحثاً في عيونهم عن المجهول).

في منتصف النهار أصل القلعة (أتذكر منتصف العمر الذي لم أصل فيه إلي شيء. إذْ لاشيء يمكن الوصول إليه في الحياة). على بابها، أقرأ: "قلعة سانْ جورج. من القرن الثامن الميلادي". أتجوّل فيها، قارئاً كل علامة على حيطانها.

باحثا عن أسباب التاريخ القديم الذي لا يمكن التخلص منه إلاّ بتاريخ حديث، وليس ذلك ممكنا بالطبع. ماذا يبقى، في ضوء ذلك النهار المنهمر من الشمس، غير "الرؤية النقدية"، أو التي أريد لها أن تكون كذلك: رؤية بلا استلاب، ولا اندماج، أيضاً. رؤية تحاول أن تمتصّ صدمة هذا الفضاء الجديد.

عندما يتصور الكائن مدينة يحبها فهي تشبه، إلى حد بعيد، ليشبونة. مدينة على نهر. نهر سرعان ما يتحوّل إلى محيط، والمحيط يحضن الكوكب الأرضي. مدينة على الماء. والماء ينتهي إلى المجهول. ومن المجهول تنبع الثروة. مدينة لا تؤذيها الشمس، ولا يدمرها الغبار. تبحر فيها روح المرء بهدوء لتصل إلى حيث يلتقي النهر بالبحر. لا يتعذّب المرء فيها، ولا يظمأ. يخاتل الشمس بالفيء، ومن الفيء يلتجيء إلى النور، فهما متجاوران، متحاوران. مثل اختين بحبيب واحد.

هي في أقصى نقطة في غرب القارة الأوربية العتيقة، وتحس نفسكَ في الشرق، فيها. وهج أرواحها يشعّ من الماء، وتلمع الطمأنينة، مثل الرصاص الذائب، على وجوه أهاليها! تصعدها فتلقاك، وتنحدر إليها فتستجيب لك. لكأنكَ لم تزُرْ مدينة غيرها من قبل. وكأنها لمْ ترَ أحداً غيرك.

بعد انحدار حجريّ طويل، أجلس، في آخر النهار، في ساحة "فيغْيرا". الساحة "الإشكالية" التي تسد منافذ شارع "دوسْ دورا دوريسْ" الذي التهم حياة "بيسوّا" وكان يوم الكرنفال: يوم البرتغال السنوي للاحتفاء بفن الفولكور. لم يكن في الساحة غير هفهفَة الأقمشة، ولَمْع الفسيفساء. أجساد

النسوة تتثنّى مثل عـودان الخيزران على جيلان نهر "الخابور" تحت شمس الجزيرة الحارقة. كنت أحسبها ترد الماء لتشرب من شدة القيظ، تلك العيدان الطويلة كالحراب. وكنت أشدّها لترتخي بين يديّ مثل امرأة تسيل رَعَشاً. كنت أختل بين أغصانها الخضر، ذات الأوراق المخروطية الأنيقة، وأنا أحس بجذوعها تجلب الماء من النهر إليَّ.

في الضجة العبثية المتصاعدة "لم أعد أرى في الضباب الخفيف للصباح نصف الربيعي حي البيكْسا يستيقظ بهدوء"! كانت الأصوات تغرقني مثل لجّة بحر قرر أن يغضب، فجأة. أصوات صارت تمنعني حتى من الرؤيا! لكن اكتشاف سر الواقع، لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إليه بمحبة، ومن أكثر من زاوية، كما يقول. إنه اكتشاف الحياة، نفسها (وهو أمر سهل). وليست مقولة اللغز (أو الميسْتيرْ) المنسوبة إلى الواقع إلا حماقة كبرى من حماقات الفكر السكوني الذي يسود العالم (وبخاصة القسم العربي منه). فالواقع لا ينتمي إلى الغيب، وإنما إلينا. وعدميته تنبع من ارتباطه بنا، ومن عدم ارتباطه، في الوقت نفسه. وهو لا يحوي سراً، ولا حقيقة، أيضاً. إنه هذا الذي أراه الآن، والذي لا أرى منه شيئا. إنه الذي أواجهه بقلبي المليء بالرعب من مواجهته. إنه الشيء، واللاشيء، معاً!

يحط الحمام، عَصْراً، في ساحة "بيدرو الرابع" الملاصقة لساحة "فيغْييرا"، والتي تنفتح عبر شوارعها المستقيمة، المنحدرة من الغرب إلى الشرق، على نهر "تاجو" الذي تفصلها عنه بوّابة تاريخية شاهقة، فقط. فيها، أقعد، كالعادة، وحيداً، في مواجهة الشمس اللطيفة التي بدأت انحدارها الذي لا مفر منه. أشرب قهوتي اليومية للمرة الخامسة. أريد أن أظل مستيقظاً. أن أرى العالم بعيون مملوءة بالنور، الناس تتكاثر، في عصر الأحد، هذا. وأحب الناس عندما تتكاثر حولي! وحشة الصحراء القديمة تتبدد! وأحس بفمي رطباً، حتى ولو كان الظمأ فيه.

لو كان هنا، ولو كانت استطيع التحاور مع "فكره" لأعرف ماذا "يرى" في هذه الجموع المتدافعة، مثل طَرْش يعود، مساء، إلى مَراحه، لقال لي: الكائن، مهما كان موقعه في الحياة (ولنَظَر بلا اتفاق إلى الرجل الجالس قربي،

والمرأة الملاصقة له) اسطورة. اسطورة من أساطير الحياة اليومية التي نتمتّع، الآن، بشمسها الذاهبة للغروب. نتمتّع بها متهيئين لاستقبال ليل جديد، لا تعود الشمس فيه موجودة، وذلك لا يثير أسانا.

وحدنا، أنت وأنا سيضيف، ننتظر الغياب، ممتلئين بهجة، ومعزولين. ألم أقلْ لكَ أن "ليشبوّا" هي مدينة العزلة، بامتياز؟ وعزلتها ليستْ وجودية، وإنما ميتافيزيقية. والأغبياء، وحدهم، سيبتسمون، كالعادة، عند سماع هذه الكلمة العظيمة التي تنهي الفكر عن الجمود، وتأمره بالشغف المستمر.

تظل نفسكَ في الشيء إلى أن تفلعه، سيضيف، وعندما تفعله تتمادى نفسكَ فيه. فنادراً ما تكون رغبة الكائن كاذبة (حتى ولو كانت عابرة). و"ليشبّوا" التي توحي بالحرمان هي، في الحقيقة، بحر من المتعة. ومع أنها تبدو غائبة، ونحن ننظر إليها، إلا أنها حاضرة في النفس، باستمرار. ولربما، كان ذلك سرّ جوهرها العصيّ على الاستيعاب.

أعود، في اليوم الثالث، إلى الحي الواطيء في ليشبونة، إلى بيكْسا، حيث عاش بيسوّا حياته كلها، هنا، دون أن يكون مضطراً لرؤية بقية العالم.

أقف على عتبات شارع "فيكتوريا"، أولاً. منه أرى القلعة، من جديد عارية واقفة في فضاء المدينة الذي يخبيء أسراره بأنانية. كما من القبل والآهات تتحقق، الآن، في هذه الأطر الحجرية الموحشة، لهذه المدينة الزاهدة؟

شارع "أورْيا" من بعد. ومن ثَمّ شارع "دوسْ سابا تيروسْ". فـ"أوغسْتا" الذي يوصل ساحة "فيغييرا" بـ"براسادي كوميرْسا". فـ"دوسْ كوريروسْ" الواقع على بعد خطوات من الشارع الذي أبحث عنه: "دوسْ دورا دوريسْ": حيث مصلحة الحسابات التي اهترأ فيها بيسوّا.

في هذا الشارع المحاصر بالمدينة الضاغطة، سأجد المطعم الصغير الخاتل في أعماقه. المطعم الذي كان بيسوّا يؤمّه، ولابد. فيه سآكل، أنا الآخر. أختار طاولة لشخص واحد، محصورة في الزاوية المعتمة منه. وبانتظار أن يتحرك النادل البطيء، أقضي فترة ما بعد الظهر، كلها (تقريباً) متفرّساً في الوجوه (كمن يبحث عن مطلوب)! لكن "بيسوا" سيدلّني عليه: على وجه الطباخ

القانط، المليء بالزهد وبالصمت (مثل حاج يتهيّأ لركوب طريق العودة)! ومن وجهه إلى وجه النادل الأكثر قنوطاً، والأبطأ من سلحفاة، والذي يقدّم الأطعمة وكأنه يقدّم جوهر حياته: يضعها باحترام، وحرص مثيرين، أمامكَ، ويظل واقفاً فوق رأسكَ، إلى أن تعبِّر عن إعجابكَ بما أتى به لكَ. فيه أكلت بشهية، كالمجنون، وهمهمت مادحاً. وهزَّ لي رأسه اليابس شاكراً. وتفاهمنا دون أن نحكي.

في اليوم التالي، سأعود إلى مطعمي. وسأختار الطاولة الصغيرة (لشخص واحد) في الزاوية المعتمة منه. الطاولة الأولى، نفسها. أنتظرتُ واقفاً لصق الزجاج إلى أن تحررت من الزبون الذي سبقني إليها، قبل أن أقرر الولوج. (لكأنها غدت طاولتي الشخصية، وبدونها لا يروق لي الأكل). سيبتسم النادل لي، دون أن يبتسم (أحسه يفعل ذلك، وهو يدير رأسه عني). أما الطاهي الفيلسوف فسيمتعض من تصرّف النادل الأخرق، الذي تجرّأ فرفع بصره إليَّ: إلى زبون جاء يطلب الإلْفة والطعام!

خلف الستارة الفضية، ومن خلل النور الباهت لنهار "ليشبونة" الجميل، أقضي ساعات، منتظراً وجبتي، متطلّعاً إلى أرجل المارة تعبر الطريق بلا استعجال. النادل الأليف يقف سادراً بين الزبائن، وكأنه لا يشجعهم على الأكل، وإنما يحضّهم على التفكير! على التفكير بمصير كروشهم التي ستمتليء عاجلاً بما يحبون (وعاجلاً بالنسبة إليه هو ما بعد الظهر، كله).

أما الآخر، الذي وصفه "بيسوا" بدقة رائعة، فهو لا يتوقّف عن الحركة الصامتة، مثل راهب بوذي يودّع في آخر اليوم أساه! حركة حميمة تملأ الجو بأنفاسه التي تتقطّع بانتظام. لكنه يفكر بالنَفَس وبرجليه الواقفتين، لا برأسه الذي يبدو بلا أوهام. سآكل وجبتي الحارة بهدوء متفرّساً فيمن حولي، وبخاصة في وجه النادل الغَموض: الوجه الذي يبدو عليه، وكأنه عانى المآسي، كلها، وعرف كل شيء في الحياة. لكأن المعرفة تنبع من بين أصابعه التي تلْوي طَراوَةَ المآكل والغُضون! لابد أن يكون هو الطبّاخ المتفاني، نفسه، الذي وصفه بيسوا، وهو يراه يهبط، يوماً بعد يوم، من قطار الأرياف الذي

يحط الرحال فجراً على ضفاف "التاج"، قبل أن يغوص، صامتاً، في حي "بيكسا" الواطيء.

سأتمتّع بوقتي الطويل، نسبياً، للأكل، شاكراً الباتْرونْ "باسْكيزْ"، الذي سمح لي بوقت غداء هادئ، قبل أن أصعد إلى الطابق الرابع في مصلحة الحسابات، بشارع "دوسْ دورا دوريسْ". ولكن مازال لديّ الوقت الكافي لأزور "لاروتونْدا" (الدوّار)، حيث تمثال "الماركيز دو بومْبالْ" الشهير، يهيمن على الفضاء بأبهة ورصانة! سأحفّه، قبل أن أودّع نهار ليشبونة الجميل. لأستقبل ليلها الرائع!

في مقهى "فلورْ" بشارع "بْراتا"، في قلب الحي الواطيء، أجلس مستقيماً. أتخلّص، مؤقتاً، من سيطرة الفضاء عليَّ. وعبر الواجهة الزجاجية الهادئة، أرى ابتسامات النساء السُمْر تطحن الوقت. ريح خفيفة تطيّر شَعْرهن. وأسنانهن البيض تلمع في الضوء الخفيف للنهار، دون أن يأبهْن برغبات الناظرين.

في "فلور دي براتا" أرى النور يعبر الزجاج الشفيف بلطف. لا شيء يعكّر صفاء النهار، هذه المرة: المحيط هادئ، ونهر التاج وديع. قبل "التاج" بقليل، أصل ساحة التجارة التاريخية "براسادي كوميرْسا". أتحسّسها بالنظر، عن كثب: بشر وتلاوين. أضواء وأمواه. شواطئ ومرافيء. إنتظار. إنتظار مستمر لقادمين من بعيد، مزوّدين بهدايا ملوّنة بالأساطير.

عقدَتْني الحياة، كما يَعْقُد الخياط آخر الخيط. ولعُقَد الحياة ملامح وأفانين. جالساً، في ساحة "بيدْرو الرابع"، كالعادة، آخر النهار، أحسها تغلي في أعماقي مثل قدْر أمي القديم، المصطلي ناراً. قدْر النحاس الصديء المفعم بحليب آخر اليَوم. الحليب المعطّر بروائح الرَعْيَ في هضبات الجزيرة: قرنفل بري، ودَعَج، وحَيْلَوان.

التمثال المرمري ينتصب أمامي باختيال. خلفه تتراصف الأبنية الحجرية الجميلة، مثل أثواب النسوة العابرات. ساحة "بيدرو الرابع" تلخص "ليشبونة"، كلها. منها يبدأ حي "البيكْسا" الواطيء، وإليها ينتهي. وفيما

بينها، وبين نهر "التاج"، تتوازى شوارع "بيسوا" الواحد لصق الآخر، مثل مسالك حجرية ممدودة إلى النهر.

نحب المدن عندما نحس أننا نعرفها، أو نتعرّف عليها، بسهولة، ونكره المدن التي نحس فيها بأننا غرْبان. و"ليشبونة" مدينة تحمل نفسها إليكَ، حتى لا تعود مضطراً إلى السيْر فيها لتراها. بهاؤها يتجلّى في أجساد نسائها الممتلئات بالرَجَف والخفور. منذ أن تطأها تذوب فيها، وكأنها الماء التي تشتهيها : ماء الحياة المنبجس من القلبين.

كيف امتلأنا غروراً بأمهاتنا - المدن التي نشأنا فيها، قبل أن نتذوّق الأخريات ؟ قبل أن نتعرّف على مُدُن العالم المرمية على صفحات الكون ؟ أيّ بؤس يعيشه الكائن ذو المدينة الواحدة، يا إلهي !

الثقافة العربية البائسة : ثقافة الرضيع من غير ثدي أمه، هي التي تحيل إلى التشدّق والتملّق. وهي التي تسهّل الإنحناء الوضيع أمام المؤسسات، حتى ولو كانت دون قيمة تاريخية. وإلا كيف نفسّر اجتماع كبار المثقفين" العرب المعاصرين في جريدة واحدة، تصدرها، أو تساهم في إصدارها، أكبر دولة رجعية في العالم ؟ وكل ذلك بحجة أنها مقروءة ! مقروءة فقط ؟ ! لكنهم ينسون أنهم "مقروؤن - مرميّون" رأساً ! ولا أثَرَ تاريخياً لما يتقيّئونه كل يوم !

ما أثار هذه الزوبعة العاتية في نفسي، هو صمود "بيسوا" العظيم الذي قَبل أن يعيش مغموراً، دون أن يتنازل عن أهوائه، أو "يرتّبها" ليغدوا "مَقروءاً" كالآخرين الذين نسيناهم، حتى قبل أن نقرأ لهم سطراً ! هو الذي لم يغادر "ليشبونة" طيلة حياته، ولم يبحث عن قارئ له، أبداً. قارؤه كان هو، نفسه، ومن ثمّ نحن، نحن العالم الكبير الذي لم يكن يأمل، ربما، أننا سنقرؤه، ذات يوم. سنقرؤه، دون أن نرميه في سلال المهملات، كما هي الحال مع أكثر ما "يفرزه" المثقفون العرب اليوم، وفي مقدمتهم أنا. فالكتابة الحقيقية هي صيد الأحاسيس، ونحن لازلنا نصيد ذباب الكلمات.

عند التقاء شارع "دوسْ دورادوريسْ" بشارع "سنتا جوسْتا"، التقي "بكازا انتيكا دو بيسوا" (دار بيسوا القديمة). بناء عتيق، ذو طوابق خمس، أجري اللون، مربع الشكل، على بعد مئة متر من "ساحة فيغْييرا"، تحيط به الآن دكاكين الباعة المتجولين، ولا أحد غيري، في عصر ذلك اليوم، يقف ليتملاّه! ولكن، هل نبحث عن أحد (أو عن أثره) إلا إذا أحببناه؟

في "ساحة فيغييرا"، تحت شمس الأصيل، أجلس، ذلك اليوم، بالقرب من بائع الكرز، أُسَلِّم نفسي للشمس اللطيفة. أدعها تُحمِّمني وأنا أتابع العابرين بصمت. لكن الغيوم السود التي ستهجم على الشمس بهمجية، ستثبت لي عبثية الأحاسيس، وهشاشتها. لكأن تلك الغيوم الحاقدة تريد أن تقنع الشمس (ومَنْ أنا بالنسبة لها؟) بأنها ليست سيدة الكون، وأن قهرها، ولو للحظات، أمر ممكن.

بفعل الغيم الأسود ستظلم الساحة قليلاً. وسيملؤني مقت مفاجيء للظلال. وحده، بائع الكرز الفتي يظل يثرثر مع السيدات الفاتحات أكياسهن، وهو يهيل لهن حباته المغمّسة بعرَقه. وفجأة، يتوقّف عن الهَيْل رافعاً بصره إلى السماء، مستنشقاً نور الشمس الذي انبثق من تحت أنقاض الغيم الذي تبعثر، للتوّ.

في مقهى "سويزا"، في ساحة "بيدرو الرابع"، في قلب حي "بيكسا" ستتكرر جلساتي. أعود إليه باستمرار. أحيط نفسي بالعالم اللامتجانس الذي يؤمّه. صار لي فيه مقعد وفضاء. وانتابَتْني فيه مشاعر ورُعافات. فأنا آلَفُ المدن من مقاهيها، وانَسُ إليها من البشر الذين يسكنونها، مؤقتاً أو باستمرار.

"ليشبونة" لا تثير العدائية، ولا ينطلق منها شرر الغُرْبَة. كل ما تعرفه من قبل، يتبخّر فيها، وكأنه لم يكن. صرت أتآلف مع النادلين، وأتفاهم مع طبّاخي الأسماك، وكيّالي الخضروات. حتى الأحجار البيض التي ترصف شوارعها بدت ليّنة ولطيفة. وأتساءل: بفضل مَنْ كل هذا الإنسجام؟ أيمكن لكاتب آخر، أن "يُسَوِّق" مدينته بمثل البراعة التي امتلكها "بيسوا"؟ ولمَ لا نعرف، نحن العرب (باستثناء نجيب محفوظ) سرّ هذا "التضاد المبدع" مع المدن التي "عذَّبَتْنا"؟ أية حماقة تجعلنا نتسابق لذَمّ الأمكنة التي نشأنا فيها،

دون أن نشغل أنفسنا بالبحث عن مزاياها ؟ على مَنْ يقع اللوم، إنْ لمْ يكن على "أسياد الأمكنة"، ومدَمّري التاريخ ؟ لماذا لم أصمت الآن ! لماذا لا أمشي قبل أن تسقط الشمس وراء جبال العمارات، ذات الألوان الغزيرة الطَيْف ؟ لا ! أريد أن أرى الليل من الساحة، من فضاء المدينة المفتوح. أريد أن أتحسس فرح المساء، والمساء، دائماً، حزين.

أريد أن أمتلك "الإحساس القياميّ بالحياة" على حد تعبير "بيسوا"، ولو لمرة واحدة في حياتي.

متمهِّلاً أسير هذا الصباح، بادئاً "ليشبونة" من الغرب، وفي رأسي تدور تعابير "بيسوا" عن المدينة التي كرهها إلى حد المحبّة ! في أول النهار، تبدو ليشبونة غافية مع أن حركتها لا تكف عن الاضطراب. اضطراب سيغسله مطر يوم بعيد. ضباب البحر القريب، وغمام نهر "تاجو" يلونان الأفق بشفق حزين. شفَق على حافة الغسق. الغريب في الأمر، أن المدينة تبدو وكأنها قارة مستقلة عن بقية العالم، وأناسها كذلك.

هأنذا، أخيراً، في "الروتوندا"، حيث تمثال "الماركيزْ دي بومْبالْ"، يقف ماسكاً بلبدة الأسد الجاثم عند قدميه. رذاذ خفيف يدغدغ الفضاء الليشبونيّ، دون أن يبلل أحداً ! لابد أن يكون هو، نفسه، المطر الذي "دمَّر بيسوا"، ذات يوم : المطر الفاتر، الصامت، البطيء الوقع، الذي لا يعبّر عن أية حالة، ولا يخيف الناس. مطر قَدَريّ. المدينة، كلها، تغدو ألْعوبة بين حُبَيْباته التي لا تكاد تحس. في المطر الذي يكرهه بيسوا، تتغيّر ألوان المدينة، وتنتبج هيئات نسائها، وتتسارع السيقان في المسير. ليشبونة الواثقة من نفسها، والمكتفية بتاريخها الاستعماري العريق، تبدو متلجْلجة تحت هذا المطر الخفيف !

تحت تمثال الماركيز "دي بومبال"، الذي لم يزره "طبّاخ" بيسوا، رغم مرور أربعين عاماً على وجوده في ليشبونة : بشر وخيول، زهور ونسوة عاريات. رجال عضال، يجرّون أحصنة محملة بالبضائع والصناديق. يقودهم رجل يحمل عصا طويلة، آمراً إياهم بالوصول قبل أن ينقطع المطر. ومن حركة الجر الوئيدة، التي تتميّز بها مخلوقات التمثال الجميل، يبدو هؤلاء الرجال وكأنهم قادمون من الآفاق، محملين بثروات لا تحصى. من أي

القارات عادوا هولاء المغامرون، وكيف تسنّى لهم كل هذه الغنائم والأفخاذ؟ فوقهم، أعلى منهم بكثير، يقف الماركيز بأبهة، حاضناً أسده المرَوَّض، وكأنه يطمئنهم، بعد غيابهم الطويل، على حالة البلاد.

المطر يزداد حدة، وأنا لا أبرح مكاني العاري في الساحة البيضاء. الساحة، نفسها، التي درْتُ فيها كثيراً، "برفقتها"، منذ سنوات، دون أن يشغل فكري بعدها الميتافيزيَقي، هذا! وإني لأتساءل اليوم: لولا "بيسوا" أكنت أرى الآن ما أراه؟

من ملجأ إلى ملجأ أُغافل المطر وأمشي. أمشي "فينيدا دي ليبرْدادي" (شارع الحرية)، كله. أخيراً أصل شارع "ألكسَنْدرْ الهرقلاني"! وأتساءل بتوجّس: مَنْ هو هذا "الهرْقلاني"؟ لابد أن يكون كائناً بلا أهمية، رغم اسمه الكبير، وإلا لذكره "بيسوا" بسطر.

برغم المطر الرذاذي أتابع السير حتى "مطعمي" الصغير الخاتل في أعمال الشارع العتيق. النادل الصامت، إياه، سيدلني على "طاولتي" المهيأة لآكل واحد، والمحشورة في الزاوية المعتمة منه، حيث كان يقبع "بيسوا" خافتاً وأليفاً. نادل يشير ولا يتكلم. يشبه، بتعابيره المسكرة، فيلسوفاً مَلّ من نَثْر حكمته على الخلق. معه، ومنه، أدرك البعد المأساوي للكائن: بعد النهاية المعروفة مسبقاً في الحياة. وهي كذلك لشدة ابتذالها. إنه في الخمسين، وهو يدرك، تماماً، ما سيؤول إليه في الثمانين. أقرأ هذا في وجهه وعينيه. إنْ طلبت كثيراً فهو حزين، وإنْ طلبت قليلاً فهو كذلك. وأتصور أنه لن يتذمر حتى ولو لمْ تطلب شيئاً. أتكون تلك هي حكمة البحار القديم الذي لا تثيره إلا أمواج الرغبة العاتية، ولا شيء يخيفه غير هدوء الآخرين.

ألا يكن أن تكون الحياة، في النهاية، صفحة من أثير بلا ارتجاج؟ لماذا أريده أن يمتليء اضطراباً، هو الآخر، وهو بين جدرانه، وصحونه ملأى بالبخار. ها هو ذا يحمل إليّ قدره لأرى ما فيه، قبل أن يغرقني بمحتواه، فهو يكره الخدعة إنْ لمْ تكن علنية.

يَلْبد الحمام تحت المطر، مثل زرازير "الجريدة" في عواصف الربيع، تلك التي كانت تلجأ إلى المزابل القريبة من الدور، حائمة حول الفخاخ التي

نصبناها لها. ليشبونة تتحول إلى سيول، ووجهها الكئيب صار غامضاً ومهيباً. وأكاد أفهم ما يقوله بيسوا عن المطر، وهو، من نافذته العالية، يضع رأسه باستسلام تحت قطراته "مثل مَنْ يضع رأسه تحت مقصلة الحياة" !

المطر، هنا، لا يغسل شيئاً، وإنما، هو نفسه، ينغسل بالفضاء. يلامس أجساد المدينة برصانة، وكأنه يريد أن يؤكد لها أنها، دائماً، تحت رحمته المائية. ولذا يظل الناس يمشون تحته بهدوء، وكأنهم ألفوا أن يبتلّوا به، منذ الولادة. وفي النهاية، لمَ على الكائن أن يشعر بالأسف من جراء مطر عابر، مثل رغبة مكبوتة تنهمرَ، فجأة، وتغيب !

من ساحة "بيدْرو الرابع"، حتى ساحة "لارْجو ترينْدادْ كولْهو"، على الهضبة المقابلة، أصعد آلاف الدرجات، وأهبط آلافها. أمر بعشش وقصور. بكائنات تحوم مثل الطيور الضالة في فضاء تطؤه لأول مرة. عما تبحث هذه الوجوه المحتقنة بالشغف ؟

في أعلى الهضبة، الأبنية، ذات الواجهات الفسيفسائية الكثيرة الألوان، تنبيئ عن القرون الأولى. في أية أزمنة بنيتْ هذه الأحقاف ؟ ومَنْ بناها غير رجال تأكلهم نار احتواء الكون ؟ العالم المنثور هنا لا يخص المدى، وإنما التاريخ. تاريخ ما وراء البحار الغابر. الصمت المهيب المتبقي حولها هو وحده الشاهد على عظمة الإنكار. إنكار تاريخ نحن جزء منه، شئنا أو أبينا (آه ! ما أتعس العبارة) !

اليوم الأخير في ليشبونة. أقفل على عواطفي الباب، وأسدل الستار على انفعالاتي. أريد أن أمشيها بهدوء. أن أراها، وكأني لا أحد. لكن اليوم الأخير هو كاليوم الأول، لا هدْنة فيه. إنه اليوم الذي تقرع فيه أجراس الفرقة التي قد تكون أبدية. أية حماقة تريد تحييدي في هذه اللحظات الطافحة بالمكر ؟ لماذا لا أبحث في جسد المدينة عن المناثر والخفايا ؟ لعلّ "بيسوا" الذي عاش في الحي الواطيء، منها، لم يعرفها إلا كما يعرف النائم فراشه. ولذا كانت حياته مملوءة بالعبث والخوف. الخوف من أن يستيقظ، ذات يوم، في خضمّ العدم. العدم الذي كان يعيشه، صاحياً، كل يوم.

حتى يهدأ المطر الذلول، أختبيء في أعالي الكون، في إحدى مغاور الهضبة المقابلة للقلعة. في الحضيض يخنس "البيكْسا"! كيف قضى "بيسوا" عمره الطويل في أرض واطئة مثل هذه، وهو لا يرى إلا أعالي: أعالي الذات التي احتقرت كل شيء؟ ولمَ يختبيء العربي المثقف (وغيره) في ذاته، ولا يعود يرى حتى الجبال! ألأنهَ فقد سيادته على أحاسيسه، على نزعاته وأهوائه، واستسلم، نهائيا، "لسلطته" التي لا تغمره إلا بالإحتقار، فلم يعد يعرف مَنْ هو ولا أين يكون؟

الآن، أريد أن أتجاوز هذا، كله، وأن أرى المدينة. مدينتي، الداخلية قبل أن تتهدّم فوق رأسي. وفي هذه الحال، حتى مقولة "عليّ وعلى أعدائي، يارب" لن تفيد شيئاً، فأعدائي، منذ وعيتُ أسبابي، هم أنا.

أريد أن أتنفّس هواء المدينة الممطور، وأن أرتعش مثل عصافيرها المرتجفة، تحت ضوء الشمس البليل، في ساحة "بيدْرو الرابع"، دون أن تأبه بأقدام المارة، حولها، أريد أن أرى، وأن أرى، لعلّ الرؤية تتحوّل، ذات يوم، إلى وعي. أي عزاء لنا، نحن العرب الخانعين، سوى الإغتسال من وحول ذواتنا بمرائي الغير. اللعنة!